





NOTA

Dacă o selecție din cronicile consacrate liricii moderne românești (cum a fost cea apărută în 1974 în aceeași serie „Arcade") urmărea să demonstreze că Pom- piliu Constantinescu a fost un comentator de poezie interesant și inspirat, antologia noastră s-a structurat luînd în considerație cîteva principale propensiuni ale' criticii sale aplicată romanului românesc interbelic. Astfel, la o lectură integrală a acestora _ se observă nu- maidecît că -Pompiliu Constantinescu nu este doar un *critic* al romanului, ci se arată interesat și de problematica, situația și metamorfozele genului, fiind, în acest sens, și un *teoretician* de tot interesul, atît în eseurile speciale (pe care le-am grupat la începutul antologiei) cît și în cuprinsul unor cronici. Atent la „mișcarea" romanului, Pompiliu Constantinescu s-a interesat, de timpuriu, de marile realizări, de valorile autentice, pe unele dintre ele intuindu-le printre primii, pe cele mai multe punîndu-le în lumină, evidențiindu-le, defi- nindu-le, remarcabil, într-un context critic de un nivel atît de ridicat, cum a fost cel interbelic. Criticul de la *Vremea* a avut, apoi, și șansa unei colaborări permanente, la o revistă, fapt ce nu a dus doar la căpătarea unei ri-

ritelor epoci istorice ; nu e însă o copie a realității : aceastӑ~C'a'de în sarcina istoriei politice și sociale. Romanul, cu metode diferite, mulează-n pastă umană o infinitate de categorii psihice : Flaubert, Dostoievski, Tolstoi, Balzac, Proust, Gide —■ purced dintr-un vast teren comun, se diferențiază însă prin unghiul de viziune personală .aplicat realității. Tehnica fiecăruia e un aliat, un mijloc de expresie al viziunii personale.

Societatea burgheză, prin aspectul ei economic destul de omogen, pare o mare uniformă ; de fapt, individualismul lumii moderne complică realitatea în atîtea aspecte, încît romanul organizat pe grup, oa gen, devine o icoană multiplă a realității variate ; în cea mai obiectivă formă literară se realizează nenumărate prisme temperamental diferențiate.

Albert Thibaudet, acest ingenios arhitect al criticei, a construit o serie de coridoare, urmărind itinerariul romanului modem, mai ales francez ; cartea Iui, Le *liseur de romans,* nu e o dogmatizare a genului, ci numai o sistematizare prețioasă a lui. In varietatea speciilor, sunt însă caractere comune ale categoriei generale ce le însumează. Noi le credem reduse la două ; creația și tehnica ; cea dintîi realizează legile genului, cealaltă e vehiculul necesar prin care romancierul își inse- rează-n personagii subiectivismul animator al viziunii sale despre lume, în care concentrează eroi și eroine, pentru o demonstrație artistică. Tehnica — cu o noțiune mai uzitată „metoda" — de âsemenea e instrumentul prin care creatorul epic pătrunide-n straturi psihologice noi și complicate ; cu ajutorul ei le anexează artei, le elucidează și

. Romanul se alimentează din marele bazin al vieții ; obiectiv prin materialul din care pornește, el re^'ă succesiunea fizionomiei interioare a dife-

le distribuie în raporturi originale, constituind lumi dispuse pe planurile mereu schimbate ale - imaginației creatoare. Juxtapunerea episodică a romanului naturalist, psihologismul lui Proust sau coborîrea-n subteranele „actului pur“ a lui Dos- toîevski, pornind din realitatea vie, dar amorfă sau prea uniplană, au construit universuri pe legile diferențiate ale creațiunei estetice.

Conștiința literară contemporană se realizează- eminent în roman ; de la marea afirmare individualistă a dramei ibseniane, teatrul a cedat pasul epicii, cu toaită existența 'unui Shaw, Pira-ndellio — sau a exuberanților expresioniști germani. Invazia[x] romanului e o acaparare, dar nu și o epuizare impusă genului ; pulverizarea în subdiviziuni sau - în confuzia cu alte genuri s-a înregistrat, cu îngrijorare, de păzitorii credincioși ai dogmelor critice. O recoltă luxuriantă nu e însă totdeauna o secătuire a solului ; departe de a prevedea steri- -izarea pâmîntului din care rodește, în devierile marel lui vegetații vedem triumful unui gen care a înăbușit pe celelalte.

In măsura în care acestuia anecdota îi aparține bogat, lirismul s-a refugiat în „poezia pură“ ; s-a concentrat în esențe spirituale, contrastînd violent cu tot ce l-ar face să a;bă contingențe cu romanul. ^ Disocierea contemporană dintre proză și poezie a ‘merspTnă ia diferențe de natură, nu numai la simple deosebiri formale ; tehnica lirică s-a complicat, pentru a se elibera de tehnica epică.

In preajma apariției epopeii proustiane, d- N. Da- videscu constata agonîă~ romanului și înlocuirea



1 - ' tul obștesc al vremii, trecînd prin lirismul d-lui Sadoveanu, furișat în trecut și evocator al naturii, ca și prin naturalismul său fărâmițat în episodic fără analiză interioară, sau prin agresiunea tendențioasă a rudimentului de psihologie a lui VIa- huță si ponosind lîngă seninul ochi de viată din onera lui Duiliu Zamfirescu. romanul românesc ră- m"ne încă o eniernă. Slavici si Apârbieeanu. cu o intrigă greoi condusă, o psihologie superficială, naivă sau convențională, înăbu.sesc creația liberă în moralism optimist sau posomorit ; prin peiSi- «iul local si orizontul limitat a[1] personagiilor, oonstituiesc flora regionalistă a genului: iar te, zismul d-lui Sandu-Aldea din D*dna neamuri,* cade înt'r-o zonă analoaeă : tot astfel recenta schiță de r^man. *Voica,* a d-rei FTenriette Stahl.

între alte cuceriri, decada postbelică a literate- *j* rîi noastre consemnează si triumful, dominant *Y* prin creație si tehnică, al frescei epopeice. *J*

Semnalul l-a dat d. Li viu Febreanu. nrîn defi- \ •'.+?
x.'n pm an ci pare a romanului, de documppț si lirism : construind no dimensiuni mari. d. T?e- / breanu aduce aspectul creației-bloc. de tehnică balzaciană *(Ton)* —- sau își s+rînge fibrele de atenție în analiza crizei morale, a cazului de consti- întă. metodic «d bo«?at înlănțuit, halucinant Prin tenebrele ltji interioare *(Pădurea svînzurntilorY* Mai umbrit, fiindcă alternează cu multipla frescă . socială, si mai schematic, fiindcă eroul e un rudimentar — procedeul apare si în *Tem,* constr dramatic pe axa personagiului central.

Saturată de analiză, literatura d-nei Hortensia Papadat-Bengescu, de la lirism prodigios în seri-> zații și complex în intelectualitate,, prin eliminare

Romanul d-lui I. Minulescu, *Roșu, galben și albastru,* operă de vervă satirică și de virtuozitate a formei, se abate de la creație, prin derogarea realității în simplu decor grotesc ; iar naturalismul exterior și excesiv din *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* al d-lui C. Ardeleanu mărturisește un efort de lărgire a cercului de inspirație epică.

Consolidarea genului corespunde cu ecloziunea lui ; după realizările liricei, se pare că intrăm în contemporaneitatea larg creatoare prin brusca irupere a fluxului epic. In lumina creației și prin dexteritatea tehnică, cohorta eroică a romancierilor noștri poate statornici speranțe ce rămîn a fi egalate dacă nu depășite.

„Sburătorul“, an. IV, nr. 6, decembrie 1026

în jurul capricioaselor forme ale instinctului sexual.

social, cu titlul de prea obed ... pe planul tranziției istorice, d. N. Davidescu ne-a dat monografia descompunerii partidului conservator *(Conservator et. Comp.);* d. Dem. Teodo- rescu, cu vervă realistă, subiectivă, ne-a dat tabloul frămîntărilor din epoca neutralității *(In cetatea idealului*): în raza acelorași preocupări, d. Cezar Petrescu, după o manifestare lirică neo-sămănătoristă, în care filonul d-lui Sadoveanu de inadaptare socială era trecut în medii mai in- telectualizate ce permit analiza psihologică în roman, sub masca personagiilor, deghizează încă pledoarii și rechizitorii. In sfîrșit, d. Ionel Teodoreamu, evoluat de la nuvela lirică la roman, a anexat literaturii noastre un strat virgin : psihologia infantilă, realizată însă într-o formulă luxuriant lirică și de un static monoton.

CONSIDERAŢII ASUPRA ROMANULUI ROMANESC

Prin datele artistice de la care pornește, romanul e genul literar în care se reflectă mai mult societatea ; teatru! își poate, la nevoie, resuscita personagii din alte vremi, lăsîndu-le joc liber pasiunii ; categoria socială — îi e mai puțin necesară ; spectacolul conflictelor interne acaparează, dincolo de mediu, interesul contemplativ al cititorului.

Pe cînd teatrul satisface principiul creației, prin aspectul intern al eroilor, romanul, cu slaba excepție a monologului interior, bazat integral pe analiză, are un punct comun de intersecție cu istoria : personagiile trebuie să aibă o stare civilă ; conturul interior se reliefează mai pregnant prin conturul exterior. Existențele flotante, umbre chinezești agitate pe un zid imaginar, evadează din legile genului, spre regiuni de mister și subiectivism, înrudite cu poezia ; proza romanticilor, de o netăgăduită valoare artistică, e o derogare de la viziunea plastică a romanului.

Pornind din realitatea istorică, proza își capătă prestigiul din mitul ficțiunii ; lumea epică e o su~

perstructură, față de realitatea brută. In momentul social căutăm fixarea unui univers interior cu legile și cataclismele lui, cu perspective de lumini fosforescente în misterul sufletului uman. Pe acest paralelism de construcție, urmărim etapele marilor creații epice ; în roman,' atmosfera intimă, a individualului psihic, se desfășoară în atmosfera colectivă a momentului social. Romanul are un sn- j prem mesagiu introspectiv, pe un plan tridimensib^ nai ; el e o geometrie în spațiu a sufletului omenesc, pe cînd poezia e o serie de proiecții de suprafețe concurent originale.

r\

în romanul românesc, materialul e luat din societatea autohtonă, deși rryîțod3e"sunt alternativ adoptate de la școlile streine ce ne-au influențat; datele documentare îi aparțin deci ; însă acest merit elementar a întîrziat într-o formă stereotipă genul. Romanul românesc e, prin excelență, social, ilustrează o succesiune de momente din evoluția societății, la care individul se ad apteaza, prin amoralitate, construind categoria psihică și socială a parvenitului, sau cînd e învins, prin exces de sensibilitate și individualism pasiv, zugrăvește categoria opusă, a dezadaptatului. Eroul tipic al romanului autohton e un simbol social : invariabil în îuhcțîe de mediu, e diagramălîii biologică. In sufletul lui descifrăm nu complicațiile omenescului, căci, fenomen fizic aproape, se compune și se descompune, după normele mecanicei sociale, între ț mimetism sau inadaptare. El nu luptă cu forțele interne proprii ; conflictul cu ambianța îi absoarbe toată energia, fie că va cădea învins, fie că va triumfa. Această lipsă de gratuitate a actelor lui a

dus la un fel de contabilitate psihică, în partidă dublă, limitînd cazurile de conștiință la bilateralitate : dezadaptat-parvenit, din punct de vedere social, abulic-voluntar, psihologioește. Janus petrifioat, simbol al dezastrului sau al victoriei individului față de societate, eroul romanului nostru a degenerat în schema unui erou-teoncept, în cuprinsul unei psihologii date, scriitorul se refugiază în document., în pitoresc sociad^f Tiiventar descriptiv, iar cînd nu e lipsit de fantezie și lirism, naufragi- ază în satiră sau efuziune poetică.

Urmînd, istoric, personagiile capitale ale roma- I nului, observația se confirmă ușor. Dinu Păturică ne interesează prin procesul ascensiunii lui sociale ; toată afectivitatea lui e dominată de ambiție ; iubirea pentru Kera Duduca e o dispoziție accesorie : femeia e un mijloc, prin care-și poate satisfa- j ce parvenitismul; ea e un bun social cucerit, ca un I imobil sau ca o valoare pecuniară. Pasiunea lui Păturică luminează nu generalul omenesc, ci mersul societății, într-un moment de tranziție ; estropiat de umanitate profundă, eroul e învins prin armele ou care a luptat. Dealtfel, finalul lui e un accident, care putea lipsi, cu atît mai mult, cu cît e facil melodramatic. Acest surogat al tragicului, melodramaticul, suplinește valorile interne, în mai toată proza autohtonă. Trepte elementare de creație, socialul și melodramaticul înlocuiesc psihologicul oriunde intuiția scriitorului nu descoperă straturi adinei din misterul sufletului omenesc.

După cum viziunea lui Filimon, boem jovial și spirit democrat, a fotografiat societatea românească într-un moment cînd se ridica pătura ciocoiască,

în urmărirea aceluiași proces, junimistul aristocrat Duiliu Zamfirescu a înscris, în repetiția momentului social, sensibilitatea JJuL..ISa^ona'ră. In romanul ciclic al Cbmăneștenilor, complexitatea constă în reliefarea simultană a psihologiei a două clase : Dinu Murguleț și f amilia lui, exponent al aristocrației rurale, și Tanase Scatiu, descendent din linia morală a lui Păturică, adaptat la noua fază evolutivă a societății.

Timid și poetic mai mult, își face loc și pasiunea autonomă de determinismul social : idila echilibrată și domestică dintre Sașa și Matei, care, fiindcă au depășit gratuitatea instinctelor adolescente, termină prin satisfacția unei integrări în mediu, ca buni gospodari, nedeposedați de ciocoismul amenințător ; scurtă fulgerare de pasiune independentă, iubirea lor apune pe orizontul social calm și cu rezolvare definitivă.

Fără varietate, același moment, mai proaspăt și mai zguduitor, îl trăiesc Mihai și Tineuța, brusc despărțiți de o fatalitate tot socială, care duce pe fata lui Murguleț plocon în mîinile noduroase ale lui Scatiu, iar pe fratele Sașei la studii, care să-i justifice importanța de clasă. Și la Duiliu Zamfirescu, femeia are același rol de intermediu social, de valoare de schimb, ca și la Filimon. Reîntors de ia Paris, Mihai nu va încerca o salvare, prin adulter, a celei pe care a iubit-o cîndva; martirajul Tinouței, nobil exemplar feminin, e făcut să pună în evidență grosolănia lui Scatiu : categoria socială prevalează categoria psihică ; pe această axă, Duiliu Zamfirescu s-a oprit numai la evocarea intens poetică a iubirii adolescente, moment ce-1

Deși neinteresant sub aspect artistic, amintim aci și pe Traian Demetrescu la care nevroza sexuală e mai accentuată decît la toți contemporanii săi. In *Iubita* și *Cum iubim,* două travestite jurnale intime, surprindem o nouă față a inadaptabilului : dezadaptarea sexuală, existentă și la Dan.

Cu d. Mihail Sadoveanu, determinismul social anulează orice autonomie a individului față de societate. Astfel, în *Floarea ofilită,* zugrăvind descompunerea morală a unei femei, stabilește un paralelism între anchiloza socială și cea psihologică, iar în *însemnările lui Neculai Manea* explică dezagregarea intelectualului prin jena biologică de a-și suporta eliberarea de mediu și prin tragică regresiune, naufragiind sub autoritarismul unei femei vulgare, simbol al degradării vieții familiale. Impresie ce se degajă și din *Duduia Margareta,* unde eroina se elimină din societate, pe motivul aceleiași lipse de solidaritate a sentimentelor de familie.

In Eudoxiu Bărbat, din *Oameni din lună,* reia psihologia lui Manea, adaptată la un moment postbelic de evoluție a societății românești. Izolat prin inexperiență, Bărbat rezistă numai grație solitaris- mului, eludînd conflictul cu mediul. Chiar în *Venea o moară pe Șiret,* unde s-ar crede că pasiunea e mai eliberată de condițiile sociale, în însăși iubirea lui Filotti pentru țăranca Anița (aparent o eliminare a conflictului de clase), trebuie să vedem privilegiul boierului de a-și satisface și sexualitatea, cu identitatea dominantă a instinctului de proprietate telurică.

spiritual al lui Des Esseintes, un mediu artificial.

Ou riscul de a ne abate de la tema noastră centrală, relevăm că însuși Caragiale, deși observator incisiv și moralist pătrunzător în tipul autohton al lui Mitică, urmărește aceeași dezadaptare a individului la societate, pe ordinea intelectuală și a educației sufletești. Complexitatea lui Caragiale stă în diversitatea aspectelor zugrăvite : lipsa de morală socială *(Five o'clock),* de educație familială *(D-nul Goe, Tren de plăcere),* confuzia instituțiilor publice cu viața particulară *(Petiție),* dezadaptarea intelectuală la condițiile noii vieți sociale, pictată în rezultatele ei comice.

D. Pătrășoanu urmărește defecțiunile bunului-simț, în raporturile sociale, iar d. Damian Stăno- iu, recent, a sfîșiat cu acul satirei perdeaua ce ascundea lumea monahicească, învederând metehnele ei de tagmă, după cum cel mai valoros comic contemporan, d. Gh. Brăescu, încorporînd artistic comicul profesional din mediul cazon, continuă aceeași schemă. însăși monografia romanțată, a lui *Moș Belea* descrie un tip pe latura lui mai mult socială : un general „de modă veche“, anacronic și ridicul prin dezadaptarea la profesie.

Tragic sau comic prezentat, conflictul individului cu societatea și expresia lui de categorie a mediului, străbate ca o coloană vertebrală, toată proza românească.

Inadaptarea, prin sensibilitate, au cîntat-o ele-giâc^'Bralescu-Voinești și *Bătrînii* lui Gârleanu. Chiar poeți oa Hogaș, pur descriptivi, ca d. Jean Bart, artiști ca d. Galaction, moraliști ca Slavici și Agârbiceanu, cînd trec spre documentul uman și social, reflectă aceeași luptă dintre om și mediu.

Condițiile primitive ale civilizației noastre ne-au întîrziat evoluția, spre .acceptepea^asiunii umane oa un spectacol pur estetic și mijloc de cunoștință intufKvă" a insondabilului din noi.

De la romantismul istoric al prozei lui C. Ne gruzzi și Al. Odobescu. care exprimă lupta individului cu determinismul istoric, proza românească și-a fixat stratul de exploatare la spectacolul devorării jnțersQCiale, unde individul este exponentul mediului, nu al liberului său arbitru.

Trecând la romanul ce se constituie sub ochii -instri. ne vom opri mai îndelung la opera d-lui Li viu Rebreanu ca un esențial început de emancipare a categoriei nsiM<^da..ser vitutea categoriei sociale. *Ion* e o sinteză a sămănătorismului și tot- -pdată ‘înseamnă lichidarea lui. Prin pesimism, liric exprimat, d. Sadoveanu a refăcut nenumărate elegii, în proză, în marginea mizeriei rurale • Sandu- Aldea a complicat ura în contra ciocoiului arivist cu xenofobia, exali în d forța nudă, consumată în fapt fizic și situații melodramatice. Venind după ei, d. Reibreanu are virtutea să observe lucid ceea ce aceștia văzuseră prin stratul de brumă al lirismului, adăugind cromatica lor internă la spectacolul obiectiv.

în elementul de frescă, *Ion* redă întreaga geologie a societății noastre rurale. Burghezia e înfățișată prin preotul Belciug, prin învățătorul Herde- lea, prin fetele și ginerii lui ; țărănimea înstărită, prin Baciu, socrul lui Ion, prin George, rivalul lui, și prin Ana. Nu lipsește, din această galerie, nici declasatul, reprezentat de cerșetoarea Savista. Satul românesc trăiește, în romanul d-lui Rebreanu în exponenții lui tipici, frământați de pasiunile ru dimentare și limitate ale mediului. Florica și Ion sunt elementele de dezechilibru social : cea dinții, cu un început de autonomie, ultimul alcătuit din- tr-o dublă compoziție sufletească. In ordinea conflictului social, Jon descinde din Păturică și din parvenitul fixat de Duiliu Zamfirescu și d. Sadoveanu. Invingînd socialul, considerînd femeia ca un mijloc al ambiției lui, își complică destinul, prin gratuitatea iubirii pentru Florica. Ion e o efigie, cu ambele reversuri precis încrustate ; repre- zentînd o categorie socială, parvenitul, se îndreaptă spre viața interioară autonomă.

Roman social și psihologic, *Ion* e forma de tran- * zjție, de la genul autohton, documentar și descriptiv, IlIJenuIjiur, general omenesc. Prin sufletul rudimentar încă al eroului, romanul național, in- / trat în categoria mare a genului, n-a îmbrățișat/ brusc o problemă prea complexă ; *Ion* e un punct terminal al sămănătorismului, o sinteză statică a lui, pe categorii psihice și sociale — și, din punctul de lichidare, un capăt de nou hotar.

Fresca socială depășește, prin material, sfera sămănătoristă, prin completarea ei cu elemente din burghezia urbană : advocații, politicianii și tipul intelectualului în formație, zugrăvit în Titu.

Sunt, în romanul d-lui Rebreanu două capitale scene simbolice, care exprimă condensat ceea ce n-a reușit să exprime nici un sămănătorist din sufletul țăranului român : iubirea mistică de pă- mînt, în scena în care Ion soarbe lacom, cu ochii, țarinile lui Baciu, ce se-ntind pînă în zare, săru- tînd, cu evlavie, glia pe care a dorit-o aprig. Iar simțămîntul de integrare în natură sugerat cu infinită poezie în toate imnurile d-lui Sadoveanu,

apare grandios, dar reținut, în scena cînd Ana, la cîmp, naște copilul, fruct copt, cu aceeași impasi-* bilitate ca și rodul pămîntului.

Precum Fiaubert, pornind de la tragedia unei provinciale romanțioase, a concretizat o iluzie generală a sufletului uman, bovarysmul, sau Sfen- dhal, placând de la tribulațiile senzaționale ale lui Fabrieiu și Julien Sorel, a scrutat lucid „ideologia pasională[44] a individului, rob al senzualității, în slujba căreia își pune inteligența — stabiiindu-și o „filozofie[44] — tot astfel d. Rebreanu și-a constituit succesiv un determinism al categoriei psihice, prin care intuiește viața ; echilibrul și deze- | chilibrul ei stă în voință : Ion se-nalță prin voința de a parveni și e înfrînt, prin contradicția ei, de pasiune ; Apostol Bologa acționează sub imboldul voinței subconștiente ca sub imperiul unei hipnoze, apoi se dezagregă prin oboseala tensiunii care-1 activase. Puiu Faranga își alege de soție pe țăranca Mădălina, sub spontana selecție a voinței sexuale, pe care, contrariind-o prin uciderea femeii, naufragiază în demență, iar Toma Novac, mînat de aceeași selecție a instinctului, în stratul lui impermeabil de mistică electiune, moare ucis, contrariat și el de voința lezată a soțului celei pe care o iubea.

Autonomi de determinismul social, eroii epici ai d[J]lui Rebreanu sunt determinați numai de psiho-
.Jogia. lor.

Prin lirism și rafinament, d-na Hortensia Papa-dat-Bengescu a contribuit la urbanizarea prozei noastre ; prifljtnetodă, se deosebește^ de sămăiiăte-rism, în opera sa subiectivă, numai prin planul de intelectualitate ; ca atitudine analoagă e o re-

plică prin imaterialul de inspirație. Pasul spre obiectivare îl face oscilator prin *Fecioare despletite,* definitiv prin *Concert din muzică de Bacii.* Lirică sau epică, diferențierea de. sămănătorism constă în psihologism. Lenora și Maxențiu reprezintă cele două axe pe oare și-a construit geometria în spațiu a romanului. Fără a prezenta, ca d. Rebreanu, o „filozofie" asupra vieței (oricît s-ar părea paradoxal, gîndindu-ne la mijloacele de expresie ale fiecăruia), romanele d-nei Papa- dat-Bengescu urmăresc și ele vechiul conflict al individului cu societatea, pe latura convențiilor sociale,' a bunei educații și a încrucișării prin mezalianță. în metalul epic al romanelor sale sunt impurități lirice și descriptive ; volubilitatea desfășurată de feminista Nory, fanteziile asupra „trupului sufletesc", neobosit debitate de Mini, degenerescenta iluminată de inteligență a răutăcioasei Mika-Le, turpitudinile ipocrite ale lui Rirn, în opoziție cu salahoria casnică a Linei, sufletul decrepit al gemenilor Hallipa, intruziunea vulgarită-ței în mediul rafinat, prin Sia, dar mai ales prin Ada și Lică Trubadurul, dezbat implicit problema adaptării individului la factorul social. Rolul bunelor maniere și al distincției sufletești, obsesie limitată și puțin snobă, integrează și epica d-nei Papadat-Bengescu în caracterul general al prozei autohtone și îi luminează problematica esențial feigininä.

Comparativ cu d. Rebreanu, îi poate opune, ca valori sufletești, eliberate de determinism social, saturate de amalism, dar fără perspectivele ideologice asupra vieții — numai figura originală a

lui Maxențiu și, pînă la un punct, pe enigmatica Lenora.

Lică Trubadurul și Ada descind din tradiționala oategorie a parvenitului autohton, observația socială a d-nei Papadat-Bengescu fiind originală prin societatea descrisă.

t D. F. Aderoa e singurul scriitor care practică monologul interior. Eliberat de sociologie, chiar cîttd pictura mediului e voluntar urmărită, ca în *Domnișoara din str. Neptun,* d. Aderca și-a constituit obsesiv, monoman, o ideologie pansexuală : omul e o victimă roasă de cancerul libidinei. Pe această singură categorie psihică, e cel mai lucid analist din scrisul contemporan.

Sub fantezia grotescă din *Roșu, galben și albastru* și sub jocul de stil „delteist“, d. Ion Minules- ou descrie în Mircea Băleanu același tip național, victorios în lupta socială, ambuscat și profitor de femei ; tipul clasic al lui Mitică, nu mai puțin cinic, dar mai superficial realizat, dormitează și în eroul d-lui Minulescu. Lărgind sfera socialului, complicând-o cu mecanism melodramatic, d-nii Cezar Petrescu, Dem. Theodorescu și N. Davidescu merg pe aceeași diagonală, a conflictului dintre individ și societate ; cel dintîi elegiac și sadove- nian, ceilalți doi agresivi și caricaturali prin satiră.

Dacă d. Ionel Teodoreanu n-ar fi aplicat, global, metoda poemului în proză la roman, prin psihologia adolescentă a eroilor săi ar fi reprezentat cel mai înaintat pas spre autonomia interioară a personagiilor. Adolescentul, neavînd încă formată conștiința socială, e pradă exclusiv gratuităţii ac telor sale interne. Poet de copleșitoare atmosferă idilică, d. Teodoreanu complinește inabilitatea creatoare prin adeziunea Ia mediu a micilor săi eroi : „medelenismul“ e cea mai sugestivă atmosferă creată de un scriitor român : pitorescul și documentul social moldovean au însă atîta preponderență în proza *Medelenilor,* înoît e prevalată de spiritul vechi al socialului și imixtiunii lirice în categoria epică. Cel mai mănos strat de exploatat, irupția sexualității, a fost întunecat de ima- gism orgiac și de melodramatic ; minus realizarea artistică, d. Ionel Teodoreanu a adus, în romanul postbelic, cea mai bogată experiență și un material rămas încă în forma lui brută, prin lipsa de maturitate și obiectivism.

Credem că nimeni nu s-a gîndit pînă astăzi să vadă în *Amintirile* lui Ion Creangă un roman ; un roman al vieții rurale moldovenești, construit din mentalitatea folclorică și specific pitorească a țăranului de peste Milcov.

Opera lui Creangă e o mixtură de memorii (propriile sentimente ale autorului, reactualizate din copilărie și învăluite în umor) și o galerie a tipurilor esențiale, de la țară. Mama lui Creangă e femeia română, din popor, superstițioasă, casnică, incultă, dar transpunîndu-și ambiția în copii; tatăl lui e tipul mediu al țăranului, sceptic, econom, uneori pînă la avariție, și prețuind mai mult simțul practic, decît naivitatea cărturărească. Iată și pe depozitarul tezaurului folcloric, Moș Bodrîngă, pe părintele Duhu, cărturar și spirit educator, ambițios întru ridicarea neamului, pe David Creangă, preot de modă veche, cu puțină învățătură, dar

cu superstiția cărții, pe dascălul Vasile, iubit de săteni și de copii, pe mătușa Maria, femeia avară și cicălitoare, pe Oșlobanul, băiat cu stare, dar prostănac și obiect de glumă pentru colegi, pe Irinuca, gazdă sărmană și expusă tuturor pagubelor aduse de niște copii bezmetici, în sfîrșit, pe Smărăndița popii, fată sprințară, deșteaptă, cu precoce instinct feminin.

Specific prin imaterial, prin limbă, prin atmosferă, Creangă e maestrul admirat a d-lui Sadoveanu, în nota de primitivism și pentru sensibilitatea lui moldovenească. Sinteză a unei fracțiuni etnice, în romanul folcloric al *Amintirilor* vedem modelul romanului regionalist; din matca lui s-au desprins Slavici, Agârbiceanu și *Voica* d-rei Stahl, care e o monografie a mentalității rurale ; prin afluență ou proza sadoveniană, a deschis calea romanului regionalist, continuat de d-ra Lucia Mantu și de d. Popeseu-Telega.

Ca și poezia regionalistă, romanul de aceeași specie derivă din sămănătorism și, în plus, din literatura eminent regională a lui Ion Creangă.

Titu Maiorescu emițînd „teoria romanului poporan“ a ridicat o categorie tranzitorie a romanului nostru la o lege a genului. Dintr-o observație justă, pe principiul evoluționist al treptelor creatoare a conștiinței naționale, a clădit o teorie falsă. Dealtfel, Maiorescu era strein de marele roman rus și privea cu rezerve „romanele naturaliste de specia Balzac-Flaubert-Zola“. Pe o proprie insuficiență de orientare literară sau de gust limitat, a teoretizat prima formă a romanului nostru :

aceea a categoriei psihice a individului exponent al clasei sociale.

Romanul modern respiră prin autonomia categoriei psihice de cea socială ; forma lui cea mai înaltă, epopeea proustiană, deschide calea „romanului pur“, instrument de adîncire în misterul eului uman.

Emancipat de sociologie, romanul românesc va intra în categoria universală, prin autonomia internă a personagiilor.

„Kalende", an. I, nr. 1, 2, noiembrie, decembrie 1928

REALISM ȘI CONSTRUCȚIE EPICA IN ROMAN

în veacul al XlX-lea, romanul nostru abia începe ; cu Bolintineanu și Filimon, cu Duiliu Zam- firescu și Vlahuță, începe de fiecare dată. Afară de *Ciocoii vechi și noi* și de *Viața la țară — Elena, Manoil* și *Dan* sunt date de istorie literară, puncte de plecare în evoluția unui gen care abia după 1918 se afirmă cu vigoare și varietate. Și încă, romanul lui Filimon este, pentru noi, mai mult un pitoresc document de epocă decît o realizare ; acțiunea și caracterele, stilul și atitudinea directă a scriitorului sfărâmă romanul propriu-zis. Fresca „ciocoilor[14] de regim vechi și nou a suferit avariile vremii și ne interesează numai parțial.

Filimon are totuși o intuiție excepțională a vieții sociale și este capul de linie al unei prelungite posterități ; ceea ce numim „roman social[44] purcede, cu toate meritele și scăderile, din opera lui, care înseamnă, astfel, un moment capital în evoluția genului. Cu mijloace dramatice strălucite, Caragiale, în aspectul sociologic al comediilor, duce mai departe intuiția lui Filimon, adîncind-o, multiplicînd-o pe mai multe planuri; ariviștii lui se-nmulțesc, aplicîndu-și ambiția la domeniul public, ca o consecință firească a libertăților de după 48. Duiliu Zamfirescu alege alt moment social al „ciocoismului[44], ca să urmărească ambițioasa carieră a lui Tănase Scațiu, cadrele romanului fiind fixate ide intuiția lui Filimon; chiar Vlahuță, cînd schițează, în *Dan,* silueta unui arivist fără scrupule ca Priboianu, își amintește de Filimon.

Sadoveanu, Dem. Teodorescu, N. Davidescu, N. D. Cocea, Cezar Petrescu și toți romancierii oare au tratat același tip, al arivistului, din diferite momente și medii sociale — merg pe urmele lui Filimon. fără să fi creat însă nici unul un tip concret, puternic individualizat, din categoria morală a lui Dinu Păturică.

Romanul nostru epic se zbate între cronică și satiră, de violență subiectivă, perpetuînd *atitudinea* lui Filimon ; produs al unui romantism întîr- ziat, cînd devine „realist[44] rămîne la statistica mediului și la reproducerea platitudinii cotidiane, în cele mai multe cazuri.

Sensul balzacian al realismului se realizează abia în opera lui Rebreanu, în *Ion, Pădurea spîn- zuraților* și *Răscoala; Gorila* se-ntoarce la matca romanului „social[44], utilizînd formula obișnuită a speciei.

Numai Creangă, în *Amintiri,* prin elementul realist și social al romanului său regional, scapă printr-o intuiție lucidă a tipurilor, de defectul congenital, observat la prozatorii noștri care lucrează în figuri convenționale și sunt robi ai ideologiei. Creangă are un genial instinct de povestitor și nu-și propune, ca excepțional artist, decît

să observe viața și s-o sintetizeze în individualități de o plenitudine vitală, Duiliu Zamfirescu transpune în portrete delicioase o imagine subiectivă de viață, de sensibilitate calmă și de un proaspăt sentiment al fericirii. Rebreanu vede voința în mișcare a omului, în Ion, în Bologa și în colectivitatea răzvrătită din *Răscoala;* realismul trece de la observație la construcție, făcînd pasul pe care Slavici n-a putut să-l facă deplin, pe oare numai Creangă l-a făcut ferm, dar și cu o artă formală superioară și nemuritoare.

„Vremea", an. XV, nr. 728,
12 decembrie 1943

în eonii. Realismul lui Slavici este ^utentic, în punctul de plecare, observația lui este justă, intuiția omului e vie, dar moralistul din el diminuează toate aceste însușiri ; în *Budulea taichii,* acest roman în miniatură, mult mai interesant, mai plin I decît didacticul și prolixul *Popa Tanda,* suprapre- țuit de manuale, s-a născut din aceeași intuiție a vieții. Budulea este un individ de o concretă prezență epică, și, față de părintele Trandafir, care este o simplă ilustrare a unei maxime morale, merită să fie socotit mai presus, în ierarhia prozei lui Slavici. De prolixitate n-a scăpat nici aci po- i vestitorul, deși materia epică se preta la o dezvoltare mult mai amplă și mai adîncă. Slavici nu e însă nici un artist, ca Ion Creangă, nici un crea- ‘ tor masiv, ca Rebreanu. Povestitor savuros, prin- t.r-o naivitate epică apropiată de popor, oînd vrea | să construiască un tip, abundă în detalii nefolosi-] toare sau se concentrează într-un schematism ab

stract, suprimînd etapele de viață caracteristice și caracterizante. Pe cît de vii sunt copilăria și ambianța școlară ale lui Budulea, pe atît de sumar tratate apar episoadele adolescenții și bărbăției lui. Raportat la Mara, Budulea este mai complex, mai adînc și exprimă o viață întreagă, în intențiile și concepția inițială a scriitorului ; Mara este construită

interioară mai multiplă și nuanțată. Tipul este totuși ratat, prozatorul oscilînd între nuvela lungă și roman.

Epicul este o formulă încă nerealizată deplin în

Sămănătorismul și poporanismul au fost răsfățul schiței, povestirii și nuvelii : M. Sadoveanu, Sandu-Aldea, Gârleanu, Ion Gorun, N. Dunărea- nu, Gala Galaction, Delavrancea, Vlahuță, D. D. Pă- trășcanu, Jean Bart, Al. Cazaban, Ion Adam, Va- sile Savel, Caton Theodorian, N. Pora, I. C. Vissa- rion, I. Agârbiceanu etc. — au consolidat, în felurite chipuri, nuvela românească ; dar au fost și indiciul unei respirații scurte a prozei noastre’; nu mai puțin, junimiștii I. Al. Brătescu-Voinești, I. A. Bassarabescu — după Gane, Slavici și I. L. Ca- raginle — au cultivat schița și nuvela cu o preferință ce a mers pînă la exclusivitate.

Romanul era social și istoric, adică oscila între cronică a vieții contemporane și evocarea poetică a trecutului.

Cu excepția poeților, a descriptivilor și elegiacilor care-au recurs la povestire — schița și nuvela sămănătoristă descind din realismul francez, înseși tablourile din viața sătească ale lui Vlahuță sunt niște crochiuri realiste, cum sunt și schițele sobre ale lui Ion Gorun. Cazaban, într-o

notație nudă, este tot un realist, atît în povestirile lui vînătorești, cît și-n cele cu subiecte diverse. Pora, intr-un anecdotism sec, sau prin macabru și morbid — dă ocol tot realismului. Tablourile fără relief ale lui N. Dunăreanu din viața pescarilor purced din același izvor; realiste sunt și schițele lui Gârleanu, din *Bătrînii,* fiindcă platitudinea vieții, oricîtă duioșie ar învălui'o, este un - atribut al realității comune. In *Floare ofilită,* în *Crișnla lui Moș Precu,* în *Ion IJrsu* — Sadoveanu își comprimă sensibilitatea romantică, aplicîndu-se la o artă tezistă, în care conflictul dintre intenție și realitate este evident.

Primele nuvele ale lui Rebreanu, din *Golanii,* scrise sub influența lui Gorki și sub regimul veracității sumbre, sunt violent realiste, fără a se adînci în umanitate, ca-n romanele de mai tîrziu.

Legenda despre lirismul sămănătorist și poporanist începe, cu vremea, să se distrame ; ceea ce este caracteristic, pentru această epocă a prozei noastre, invadată de schiță și nuvelă — este deficiența de artă, nu atît excesul de lirism. Dovadă că un I. L. Caragiale (cît de realiste sunt *Momentele !)* a rămas să domine epoca, prin compoziția, relieful tipurilor și expresia artistică Iar dacă majoritatea prozatorilor au sadovenizat, ca limbă, cu rare excepții, au făcut-o stăpîniți de un mare temperament, a cărui ulterioară desfășurare, după ce s-au scuturat de obsesia înrîuririlor literare, nu mai are nimic comun cu dogma realistă Violența pasiunilor, din proza lui Sadoveanu, ține de natură, de un primitivism organic, în care poezia acoperă realitatea brută, transfigurînd-o.

Unei perioade atît de compacte de povestire, schiță și nuvelă realistă, aplicate la ambianța rurală sau orășenească, după 1918 i-a urmat "o perioadă de roman subiectiv foarte interesantă.. Nu este vorba numai de o evoluție a respirației lite- Tare, în proza noastră, ci de o întoarcere de perspectivă, dinafară înăuntru ; lumea .materială, a senzațiilor directe, a aspectelor descriptive, a ticurilor comune, din sămănătorism și poporanism, începe să satureze pe scriitorii noștri, și-i îndreaptă spre analiza propriului for eu, spre acel univers mai complex, mai nuanțat și mai tragic, care se revelă prin psihologism. Sămănătorismul și poporanismul sunt antipsihologici ; anecdotica și descrierea, fapta văzută și povestită, tipul pitoresc și exterior — circumstanțiază proza din această perioadă; reacția în contra ei vine nu numai pe calea simbolismului, în lirică, dar și pe calea unei proze rafinate, interiorizate, analitice.

Este caracteristic că un critic ca G. Ibrăileanu, care-a promovat o literatură documentară și de tendințe sociale, cînd și-a regăsit propria natură, a scris unul din cele mai bune romane analitice, *Adela.* Psihologia cvadragenarului timid, refulat, în fața femeii, cazuistica lui amoroasă, care traduce un minus de vitalitate și trăiește lăuntric ceea ce eroii sămănătoriști trăiau în afară — nu mai are nimic comun cu tipul „inadaptatului“, care-a făcut ravagii în epoca dintre 1880—1900. Subiectivismul se aplică la om, printr-o experiență proprie, nu la o formulă de curent literar ; compare oricine *Adela* cu *Dan* al lui Vlahuță, ca să vadă cită distanță străbate romanul nostru subiectiv, de la o schiță ratată la o realizare substanțială.





purtat în sînge exclusiva cunoaștere a mediului în care s-au născut și format. In forme invertite de romantism decorativ și idilic — n-a fost obse dată însăsi aristocrația de acel ins colectiv care e poporul ? Singur Eminescu, iubitorul literaturii populare, cu toată confuzia criticei naționaliste e universal prin materialul de inspirație, ca ș prin valorificarea lui ; el intră în atmosfera europeană a marilor lirici din secolul al XIX-lea, ru- pînd lanțurile determinismului autohton. Cu tot exotismul balcanic și ideologia sa internaționa listă însuși d. Panait Istrati, crescut m aerul cîmpiei dunărene, se înseriază, prin fondul operei sale romantice, narative și fără analiză interioara, mentalității natale. Exaltarea lirică și decorativa din *Haiducii* săi e o regresiune la matca spiritului general al literaturii noastre.

Nici d. Liviu Rebreanu n-a pășit dintr-o data această treaptă de evoluție : *Ion* e epopeea țăranului român, este expresia tipică — m sens clasic a instinctului central și unic al omului sclav al pămîntului. Prin mijloacele de creațiune, d. Rebreanu a rupt însă definitiv cu propaganda romantică sau numai politică a sămănătorismului. In locul unei probleme practice, de natura isto rică, d-sa aduce o viziune artistică ; ideologia pe care'-si grefează acțiunea și realizările umane nu mai aparține unui grup, determinat de anumite împrejurări. Psihologia destindem voluntare de care personagiile sale sunt animate e o convingere personală, pe care a transpus-o succesiv m individualități de natură variabilă, ca origine socială si ca împrejurări de manifestare. Ion, Apostol Bo'loga din *Pădurea spînzuraților.* Toma Novac

din *Adam și Eva* sunt expresia individuală, concretă a unei categorii psihice : voința ca sursă primordială a vieții, dar și ca determinare fatală, prin însăși esența ei de forță. Ion însumează voința nudă, *dincolo de bine și de rău,* minată de fatalitatea iubirii tot atît de oarbe ca și instinctul de proprietate; Bologa — voința ce surprinde, prin adaptare, dar și ucide prin starea ei amorfă, supusă dezagregării, iar Toma Novac — dacă romanul izbutea — reprezintă tendința voluntară de a transcende realitatea, într-o contopire supremă cu spiritul cosmic.

Talentul d-lui Rebreanu impune prin vigoare și varietate (d. Sadoveanu, de pildă, a refăcut, cu resurse infinite, aceeași melopee monocordă ce exaltează forțele naturii). *Ion* e drama unui om, proiectată pe vasta frescă socială a vieții ardelene ; metodic, existența patetică a acestui suflet rudimentar se mișcă, se înnoadă stăruitor, făcîn-du-și drum ca un șuvoi de apă pe dedesubtul unui bloc străveziu. Pînă la capătul suprem al evoluției lui lente, amănuntele vieții deschid larg cîmpul vizual, personagiile foiesc cu iluzia realității, ridicându-se la proporții epopeice : romanul se apropie de sursa lui originară. Viața pură, condusă numai de legile ei interioare, își sapă aspectul în contururi de bloc; viziunea artistului e un fragment desprins din armonia întregului cosmic. Impasibil, suveran pe mijloacele sale de realizare, autorul se supune la obiect cu detașarea completă a unei conștiințe exterioare ; creatorul e un arhitect, căruia nu i-a rămas pe frontispiciul operei decît iscălitura. Oamenii se nasc, speră,

rurală ; sămănătorismul a fost punctul culminant de creațiune al spiritului autohton. Scriitorii români selectați din marea masă a anonimilor au

iubesc și mor cu regularitatea stupidă a unei fatalități supradeterminate ; cititorul are un moment iluzia că el însuși e un ins confundat în complexul evenimentelor, minat de aceeași lege implacabilă. Magia mitului artistic e de o sugestie unică în romanul d-lui Rebreanu și în literatura noastră.

In *Pădurea spînzuraților* problema pe care d. Rebreanu o rezolvă și-a mutat axa de orientare din lumea externă, a conflictului dramatic constituit în *Ion,* în tenebrele conștiinței bolnave a lui Apostol Bologa. Romanul e de o concentrare strînsă în compoziție ; cu neînsemnate devieri de stări extatice, de misticism subiectiv, peste care flutură umbra uriașă a lui Do&toievski, își încordează apoi ritmul alert, halucinant, de prăbușire iremediabilă în haosul unei voințe disolute. De la fresca epopeică, d. Rebreanu a trecut, cu aceeași impresionantă personalitate, la romanul de analiză. Realismul său se completează prin alocarea destinelor interioare la viziunea plastică a existenței umane.

Prin valoarea internă a operei, d. Rebreanu e astăzi cea mai autoritară fizionomie artistică în proză ; prin vigoarea creațiunii e adevăratul inițiator al romanului nostru, în expresia lui de gen literar obiectiv, detașat de sensibilitatea scriitorului ; prin estetica sa, neviciată de contingențele tendenționismului, reprezintă punctul de frontieră a unei epoci literare, în care artistul s-a emancipat, prin individualitatea lui, de atmosfera elementelor gregare.

„Viața literară[11], an. I, nr. 15, 29 mai 1926

LIVIU REBREANU :

„CIULEANDRA"

Pe deosebitele planuri ale activității umane, în lupta energiei de a se cristaliza în forme variate, există un principiu de identitate cu sine ce rareori se dezminte : natura e avară în căile prin care-și distilează vitalitatea ; diversă în aparență, ea își menține prestigiul generator prin limitarea lui în aceleași esențe : prin bobul de muștar sau prin vigoarea stejarului, își împarte energia pe categorii, depășindu-se doar în puterea lor de expresivitate.

Procesul poate fi ușor transpus și la normele creației poetice : viziunea artistică a d-lui Liviu Rebreanu traduce viața într-o laborioasă și implacabilă măcinare de forțe. De la vasta frescă umană din *Ion,* ce reprezintă echilibrul dramatizat al destinelor fără putință de abatere, la halucinanta tragedie de conștiință din *Pădurea spînzuraților,* trecînd prin coridoarele cu artificială circulație ale celor șapte nuvele din *Adam și Eva* și pînă la *Ciuleandra,* d. Rebreanu descifrează soarta indivizilor prin unghiul reductibil la unitate al unui

realism patetic de un egal fior creator. Ca într-un scenariu reînnoit, în opera celui mai mare romancier al nostru se joacă drama multiplicată a existenței, interceptată de un spirit centralizator ; dar în colecția plină de pondere a acestui creator de viață putem deosebi procedee hotărît distinctive de la un roman la altul ; astfel *Ion.* în aspectul de masivitate purcede din metoda plastică balzaciană. împletită cu amănuntul aglomerat de tehnică zolistă : ne același trunchi de realism.
Pădurea smvzvraților se alimentează din analis- mul precipitat al unei psihoze spre d'soluție. asî- milînd procedee dositoievskienp. în timp ce *Aăam. si Evn* frînge elanul unei ascensiuni în domeniul fantasticului. în *Ciuleandra,* scriitorul descoperă terenul aspru și impresionant prin invazia psihozei ce intoxică iremediabil un suflet.

Prin economia narativă a personagiilor. *Ciuleandra* e mai mult o nuvelă dezvoltată decît un roman : prin izolarea fiorului de viață în destinul neiertător al unui singur personagiu, reprezintă o schematizare epică ; faptele exterioare interesează numai ca puncte de plecare pentru mutația dramei în planul pur psihologic ; dintre ele numai unul e încărcat de consecințe : asasinarea Mădă- linei de către Puiu Faranga. Ceea ce era viziune realistă a ambianței în *Ion* și *Pădurea spânzuraților* se estompează aci în linii sumare, reduse pînă la convențional ; căci și Tante Tilda (reminiscență din d. Sadoveanu, amintind pe sora lui Filoti din *Venea o moară...),* și hieraticul Policarp Faranga, și doctorul Ursu (a cărui identitate de nume cu a firii indică un vetust procedeu roman-

tic, deopotrivă utilizat de d. Sadoveanu în tine-reștile sale povestiri eroice) se cufundă cu toții în negura unei esențiale lipse de viabilitate ; din personagiile de al doilea ordin, numai agentul Leahu si mama Mădălinei respiră suflul unei pitorești și rurale existențe. Dar acest deficit de rreație e, desigur, impus de scopul central al nuvelei, de acea înlănțuită, viguroasă și patetică luptă cu obsesia Mădălinei (umbră lilială, parfu- mînd tragica prăbușire a lui Faranga, cu impalpabilă, dar halucinantă prezență) și care-1 duce la izbăvirea crimei prin o cotropitoare demență, în jurul neraționatei dorinți de a-si retrăi aievea eline[1]e de fulgerătoare iubire pentru țărăncuța Mădălina. urbanizată și devenind apoi soția lui, în absurda trudă de a-și rememora melodia și incul furtunatee al Ciuleandrei, se-ncurcă, magistral, arabeseurile capricioase ale obsesiei ce-i acopăr, cu limbile ei de foc, conștiința fără axă stabilă. în această aglomerare impresionantă, în neîndurata disoluție a spiritului său bolnav, se com-iis' “ °xaltarea creatoare a scriitorului: convenționalismul celorlalte personagii se justifică astfel, căci pe șubreda lor agitație își pune definitiv stăpînire drama lăuntrică a lui Puiu Faranga ; ceea ce părea slăbiciune apare în realitate ca un procedeu voluntar ; îl găsim și la alți scriitori și ne amintim de *Domnișoara Elsa* a lui Schnitzler, unde accentul cade pe invazia subcon-știentă a spaimei ce cuprinde pe eroină, din momentul în care gestul ei de sacrificiu poate fi interpretat, printr-un stupid accident, ca un desfrîu clandestin; în ambele opere remușcarea crește

disproporționat, înghițind în undele ei dezordonate echilibrul conștiinței.

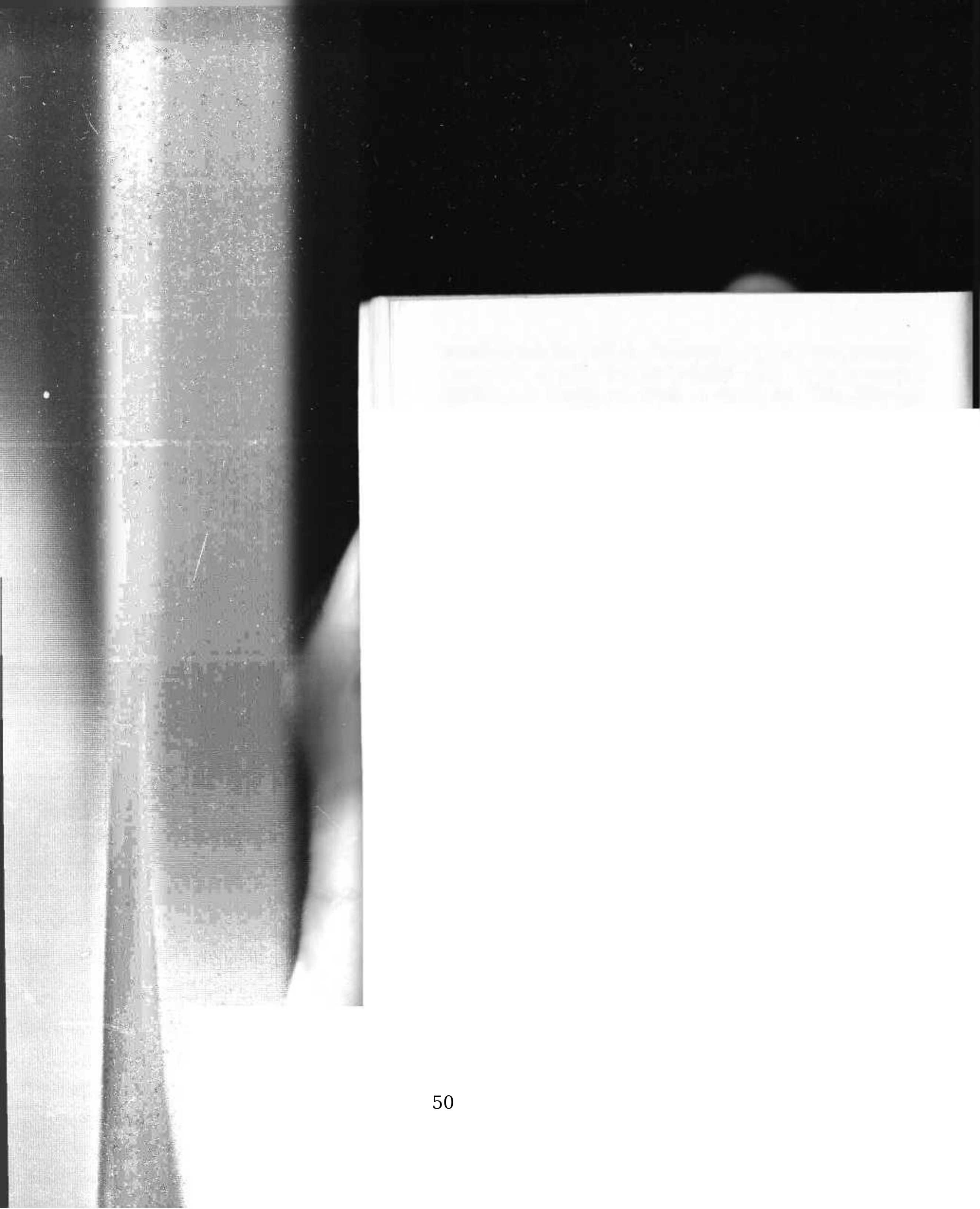
Ceea ce avem de imputat d-lui Rebreanu e numai procedeul senzațional, melodramatic, al motivării asasinatului lui Faranga, prin confruntarea intenționat fortuită cu doctorul Ursu, căruia îi răpise, fără să știe, pe Mădălina și liniștea interioară ; căci ar fi fost de ajuns ca directorul sanatoriului, prieten de școală cu bătrînul Poli- carp, să se întoarcă din misiune, luînd pe falsul bolnav sub directa lui îngrijire, sau ar fi fost suficient ca Puiu să fie sustras mai devreme de sub influența nefastă a lui Ursu, ca astfel să nu mai înnebunească.

Amplu și adînc zugrăvită, psihoza lui rămîne însă factice motivată prin datele ei melodramatice. Tot aci remarcăm și similitudinea mecanismului psihologic repetat de d. Rebreanu în structura a două din personagiile sale : după cum, semn al fatalității. Bologa e urmărit de obsesia spînzură- torii, prin care va termina și el, tot astfel Faranna e capturat de demență prin obsesia (e drept, aci 1 esențială și mai intensă) dansului jucat cu Mădălina. Sufletește înrudiți, eroii trebuie să-și reliefeze însă psihologia prin procedee variate ; astfel, ușor, apare clișeul ; ceea ce nu e cazul d-lui Rebreanu, căci observația noastră trebuie luată mai mult ca o prezervare, după cum tot sub aceeași explicație, scriitorul ar trebui să extiroeze supă- rătoarea repetire a cuvîntului ,,baremi“ (existent cu multă frecvență și în *Aăam și Eva),* și care prezintă dublul dezavantagiu de a fi un tic stilistic și o expresie inestetică.

Cu aceste rezerve, *CÂuleandra* rămîne totuși una din cele mai viguroase nuvele din literatura contemporană și încă o pildă vie de profunzimea și complexitatea creatoare a unui mare prozator, punct de nouă și veritabilă restaurare a epicei noastre.

„Viața literară[11], an. III, nr. 68—70,
24 decembrie 1927





excesivă de capital mobil, într-o viață de lux și trîndăvie, complet dezadaptată la simțul pămîn- tului și al peisagiului rustic. D. Rebreanu îi vede pe acești reprezentanți ai marii proprietăți in structura lor biologică, ferm alcătuită, și în complexitatea dialecticii lor subiective. Nici idealizarea bătrînului moșier, prezentat convențional de romanul sămănătorist, nici efuziunea retorică pentru boierul de modă nouă și nici aversiunea pentru absenteistul inuman (ambele deformate de lirismul popoi'anist) nu întunecă personagiile respective. Cu detașare egală, cu obiectivitate realistă și impasibilitate în evocare, d. Rebreanu lichidează, și în acest aspect, cu metoda tendențioasă sămănătoristă și poporanistă. Miron Iuga își iubește pămîntul și moare ucis de țărani, cu o logică interioară nedezmințită ; Grigore, cu toată dubla nenorocire care se abate asupră-i, prin moartea tatălui și a soției, nu-și reneagă principiile demo- cratizante, iar Nadina este incapabilă să priceapă ceva din problema socială în care joacă un rol esențial. Desfășurată pe întinsul celor două volume, psihologia lor este rectilinie și observată cu o lucidă extirpare a subiectivismului naratorului.

Al doilea volum din *Răscoala* este de un dinamism atît de intens, încît, prin contrast, subliniază relaxarea prea evidentă a celui dinții tom. Revoluția este prezentată ca un fenomen de psi- hdză colectivă. Nu știi din ce se naște, dar îi presimți resorturile intime ; n-o vezi în mobilele ei abstracte, dar o simți în realitatea ei palpabilă. Fapt biologic aproape, revolta țăranilor se precipită printr-o serie de scurte și substanțiale epi-

Intenția de a relua firul ciclic din *Ion* prin introducerea lui Titu Herdelea, a preotului Belciug și a fiicei bătrînului Herdelea este puțin justificată, m continuitatea ei logică. însăși existența lui Titu e atît de periferică romanului, iar evidența lui de *raisonneur* atît de simțită, incit în economia acțiunii ne putem dispensa de ea.

Pentru vigoarea, pateticul și dinamica psihozei colective a revoltei țărănești, *Răscoala* d-lui Rebreanu este complementul exact al puterii de creație epică din *Ion.*

„Vremea**, an. VI, nr. 278, 5 martie 1933

un tip de proporții și volum epic fără comparație in romanul național, în *Răscoala* realizează cu mari resurse imagina unei psihoze, văzută în elementele ei componente și în sinteza unui impresionant suflu de epopee. După cum *Ion* rămîne simbolul apetitului de pămînt al țăranului, tot așa revoluția țăranilor va rămîne categoria sufletească simbolică a unei insurecții.

Cu excepția *Pădurei spînzuraților* și a lui *Ițic Șt.rul dezertor,* unde d. Rebreanu analizează cazuri de conștiință, *Ion* și *Răscoala* nu ființează decît pe vigoarea plastică a contururilor unor suflete primitive. Tipurile urbane sunt mai puțin reliefate în viziunea sa. Mediul gazetăresc, în care activează Titu Herdelea, aventurile lui amoroase și atmosfera curții de mahala bucureșteană unde locuiește, siluetele din burghezia orășenească, figura prefectului Baloleanu, a lui Dumescu, a procurorului Grecescu, a lui Brumaru, secătură mondenă și amant docil, deputatul Gogu Ionescu si alte apariții secundare cad pe al doilea plan al interesului si al siguranței de portretizare a d-lui Rebreanu. Cit de viu este primarul din Amara. Ton Pravilă, apoi plutonierul Boiangiu, învățăto- [1] rid Dragos, țăranii conducători ai răzmeriței, cîr- ciumărul

IONEL TEODOREANU.

„LA MEDELENI"
(Hotarul nestatornic)

Vîrsta eminamente literară e adolescența ; *ea* e începutul unei crize interioare, ce duce la liman sau la dezastru. Copilăria e un regim de absență a voinții conștiente ; viața e legată, ^ în această etapă, de aspectul ei pur senzorial, acțiunea gravă e invertită în joc, iar expansiunea eului nu se lovește de obstacolul celorlalți semeni.

Copilăria e idilică și naivă, adolescența e orgolioasă sau penibilă, maturitatea e gravă, e tragică sau profund umoristică. Compartimente cu inegală circulație între ele, dintre aceste trei vîrste numai cele două din urmă ating resursele vitale ale omului.

In literatura noastră, numai sentimentalismul călduț al lui Delavrancea a poposit în preajma ei *(Bunicul, Bunica),* Caragiale n-a iubit-o, iar *Amintirile* lui Creangă vorbesc mai mult despre alții, decît despre sine însuși.

D. Ionel Teodoreanu, ridică, larg, vălul ce ascunde acest imperiu de liliputani. Romanul *La Medeleni* constituie monografia psihică, cam prolix detaliată, a copilăriei.

Pentru noi, obișnuiți cu construcția în progresie dramatică a romanului, ce tratează caractere de- I finitiv formate, încercarea de a zugrăvi o epocă 1 în care caracterul e o enigmă pare puțin ciudată. D. Ionel Teodoreanu a înfruntat însă greutatea ! eroic. Totuși, impresia statornică produsă de opera ' sa e o monotonie izvorîtă din aglomerarea de scene analoage, care îți lasă o senzație de stare pe loc ; de aci și compoziția amorfă a romanului, în i care viața descrisă nu e conștientă de propriile ei j resurse voluntare. Caracterul profund static al ! *Medelenilor* pune într-o lumină eclatantă diferența între natura subiectului, abordat din plin de d. Te- j odoreanu, și înfățișarea majorității romanelor ce j scrutează viața matură.

Căci ce reprezintă, în definitiv, Olguța, Dănuț și Monica, eroii minori ai acestei lumi de joc, de ' naivitate și pulverizare în amănunte profund de- I părtate de pulsul grav al existenții ? Sunt scheme ! de temperamente, miniaturi umane, ce se agită serios pentru idei și probleme ce nu sunt nici serioase, nici umoristice, ci născociri ale inexperien- ■ ții ce definește un caracter în evoluție. Olguța se *pare* că-și desenează conturul interior, spre o mîndrie cochetă și voluntară. Dănuț spre o neli- | niște mascată de un aer taciturn, ce îi paralizează 1 voința, iar Monica țese un vis, pe carie firea ei] sentimentală îl va vedea, poate, destrămat de asperitățile realității. în creșterea lor interioară, ' sunt numai posibilități de caractere, ființe la a ' căror vertebrare sufletească asiști, ca la metamorfoza unei larve. Devenirea pur biologică nu prezintă accidente psihice. Micii eroi își constituiesc *o* atitudine sentimentală definitivă numai în mo

mentul în care pășesc granița adolescenții; eul lor se formează, ca norii de vară, din vaporii supți do arșița soarelui : fluizi, inconsistenți și amenin- l ili de capriciile intemperiilor ambiante. Prin vârstă Olguța, Dănuț și Monica sunt numai germeni de caractere umane.

Formațiunea unei Individualități e un fenomen puțin, variat ; romanul izolează. în genere, un personagiu în plină formațiune, analizîndu-1 în funcție de o criză acută, spre un final de disoluție, sau creștere dinamică spre culmea unei victorii. Nici una din aceste două alternative jnu-i sunt rezervate copilăriei ; fenomen în devenire, ea intră în ordinea evoluției biologice. D. Ionel Teodoreanu a păstrat logica vîrstei ; a urmărit-o pînă la un eveniment ce a rupt *continuitatea exterioară* a fenomenelor (plecarea lui Dănuț la liceu, în București) dînd, prin acest final, ^echivalentul simultan al crizei și al deznodămîntului acțiunii, ce se desfășoară, necontenit pe același plan. Zicem echivalentul, căci criza reală o transpune în sufletul personagiilor mature : soții Deleanu, Herr Direktor si moș Gheorghe, care au conștiința că Dănuț a încheiat-o definitiv, cu prima ^ etapă a vieții. Dar criza e numai prin reflex, căci patru persoane reprezintă același aspect sentimental : durerea pentru despărțirea copiilor. Totuși, d. Teodoreanu a zugrăvit cu destul relief figura lui Herr Direktor, a lui moș Gheorghe și silueta delicată a d-nei Deleanu ; mai inconsistent e caracterul lui Iorgu Deleanu. Dar, fiindcă natura copilăriei nu oferă o viață intimă independentă, ci se armonizează cu ambianta externă, d. Teodoreanu

a stăruit, în mod logic, cu unele insistențe prea accentuate chiar asupra poeziei mediului domestic al Medelenilor.

In genere, copilăria servește ca pretext de lirism retrospectiv ; d. Teodoreanu a actualizat-o în mișcare epică. Aci stă originalitatea efortului său, în realizarea obiectivării unei teme esențial subiective. Succesul — cu toată monotonia unor episoade sau aerul de factice naivitate al unor scene, ce contrastează, brusc, cu acte de o precocitate surprinzătoare — îi aparține elogios autorului.

Am menționat, aiurea, influența pe care Delavrancea o exercită asupra d-sale, încă din volumul *Ulița copilăriei;* departe de a fi înlăturat-o, reapare și în acest roman, mai ales în ipostaza ei de manieră stilistică. E un defect pe care talentul d-sale proaspăt, de un imagism luxuriant, dar iluminat de fosforescențe de o molipsitoare sugestie, ar trebui să-l extirpeze radical.

In dialogul alintat dintre copii și moș Gheorghe, influența merge pînă la accente mimetice, deoarece tonul de incantație monotonă al dialogului lui Delavrancea e integral transpus; și abuzul de alegorii vădește tot aceeași influență.

De un imagism lubric, de o frăgezime necăutată, static în construcție, dar cu o atmosferă poetică originală, *Hotarul nestatornic,* cu toată prolixitatea dăunătoare, e opera unui suav poet în proză.

„Sburătorul", an. IV, nr. 4, iunie 1926

IONEL TEODOREANU:

„LA MEDELENI", VOL. II, „DRUMURI"

Așteptam progresul literar al d-lui Teodo- reanu, paralel cu evoluția micilor săi eroi. Poezia infantilă, statică pînă la monotonie și orbitoare prin rachetele metaforice, din primul volum, se descompune aci în filmul încărcat de amănunte obositoare, superficial ca psihologie, al tribulațiilor erotice sosite odată cu adolescența lui Dănuț, a Moniicăi și ușor turburătoiare chiar pentru tonicul temperament al locvacei Olguța. Trecînd categoric la roman, d. Teodoreanu dovedește, în acest volum, o inaptitudine dezolantă, mai întîi, prin lipsa compoziției : cele peste 500 de pagini tîrăsc un lest de situații necaracteristice, care dacă ar fi fost eliminat, opera trebuia redusă la jumătate ; în al doilea rînd, prin insuficiența mijloacelor psihologice, suplinite prin verbalism liric, în ton fals patetic, de roman de a doua mînă, și prin repetate exhibiții de scene senzuale ce vor să fie o slabă compensație a adevăratei analize. Fără nici *o* selecție, d. Teodoreanu scrie despre eroii săi tot ce a văzut și a auzit, tot ce a trăit el însuși, complicînd periferic și inutil ultima

parte a romanului prin cariera bruscă spre profesorat și maturitate a lui Mircea, ale cărui idei literare nu ne interesează, și prin formația de romancier a lui Dănuț, ale cărui idei despre roman iar nu prezintă nici un interes. Centrul de explorare al operei era numai păienjenișul de instincte ce-mpletește, într-un Sabat de obsesiv erotism, atîtea temperamente evoluate spre diferențiere : robustul și naivul Dănuț, pudicul timid Mircea, liliala Monica, chiar intemperanta Olguța, I senzuala Rodica, Puiu, pînă la servitoarea Sevas- ‘ tița, teren expropriat pentru utilitate obștească, în împrejurările de criză ; și d. Teodoreanu s-a oprit de ajuns asupra lor, pendulînd însă între două mari primejdii ce-1 țin în limitele dintre artă și marea industrie literară : lirismul și o căutată dozare de confort exterior, de discripție epatantă și de ațîțare a interesului pentru faptul [in] sine. Prin însăși natura sa, adolescența, biciuită de închipuire și proaspătă în simțuri, e poetică : o impresie ce radiază din materialul artistic brut; ! a o poetiza voluntar înseamnă s-o decolorezi ; defect de care întreg romanul d-lui Teodoreanu e îmbibat. Poetică prin înfățișare, Monica devine, prin mijloacele sale literare, o siropoasă cromoli- tografie, toată fada aromă lirică în care plutește dragostea ei cu Dănuț (cu intercalarea parazitară a începuturilor lui literare), expresia interjecțio- nală în care dibuiesc, împing defectele din *Ulița copilăriei* la un supărător manierism stilistic. ’ Pasagiile lirice servesc de copioase umpluturi poetice, mai adesea de suduri artificiale între două momente ; după ce filmează o serie de si tuații, instinctiv d. Teodoreanu simte nevoia co

mentarului psihologic ; aci intervine convoiul de metafore, risipind în afară o energie care trebuia interiorizată. Astfel, „romanul[14] devine o infinită juxtapunere de schițe, pe dedesubtul cărora golul psihologic rămîne virgin.

Creația e escamotată prin peisaj nefolositor, mișcarea interioară prin epistole (mai toți eroii d-lui Teodoreanu scriu nepermis de lung), apoi lanțul se recompune cu aceleași procedee, de-a lungul a 500 impunătoare pagini tipărite. Metaforismul dulceag alternează cu scenele tari ; de la primele peregrinări erotice ale lui Dănuț — între Adina Stephano și Ioana Pallă, enigmatică și neașteptată castelană, descinsă parcă din romanele d-lui Victor Eftimiu — și pînă la episodul cu Rodica. O atmosferă afrodiziacă, exalînd din stil, din atitudinea autorului, însoțește fiecare fragment de un invizibil semn făcut cu ochiul, învăluind romanul într-un suspect gust literar. In narațiunea directă, încercată în ultimul capitol, și care ar fi trebuit să fie unitar uzitată, aeeste caractere apar și mai evident, vădind afinitățile stilistice ale d-lui Teodoreanu cu *Purgatoriul* d-lui Corne- liu Moldovanu.

Tot farmecul romanului îl formează atmosfera de poezie domestică a ceea ce s-a numit ,,me- delenism[11] : tipurile de servitori pitorești și credincioși, familia Balmuș, insulă izolată de pa- triarhalism moldovenesc în mediul bucureștean, silueta ștearsă a d-nei Deleanu, unele personagii cu totul secundare și de o structură simplă, ca Tonei, și prelungirea aceleiași Olguțe monoton de exuberante, împinsă, prin vîrstă, la jocuri mai in- telectualizate sau la sport; fiindcă activitatea ei

rămîne tot un joc, aproape neaîterat în esență, deși transpus pe un plan nou, Olguța e încă o repercusiune din primul volum. Insă romanele de atmosferă ascund, în însuși principiul lor generator microbul caducității ; d. Teodoreanu, încurajat în acest punct vulnerabil are doi mari dușmani : publicul cititor și pe d. G. Ibrăileanu, a cărui critică torturată în perspectiva celor patru puncte cardinale ale literaturii europene găsea că autorul *Medelenilor* „este tolstoist în crearea vieții umane pi'in bogăția și minuțiozitatea detaliului realist și prin puternica evocare a atmosferei în care circulă personagiile sale“, de unde putem deduce că teoria „specificului național“ e bară de foc numai pentru talentul altora și iluzorie piedică atunci cînd e vorba de confuzie a valorilor și hiperbolică exaltare în organizarea pe căprărie literară a *Vieții românești.*

Pentru realele însușiri ale d-lui Ionel Teodoreanu, noi rămînc'm la poetul din *Ulița copilăriei* și chiar la prima parte din seria *Medelenilor;* iar pentru scrupulele noastre estetice ne vom adresa adolescenților lui Andre Gide, recent convertit și el la poporanism de dialectica poporanist dogmatică a d-lui G. Ibrăileanu.

„Sburătorul“, an. IV, nr. 7, ianuarie 1927

IONEL TEODOREANU :

„LA MEDELENI", VOL. III, „INTRE VINTURI"

Al treilea volum din seria *La Medeleni* încheie ciclul în care s-a desfășurat prolixa monografie a unei familii; acum, cînd posedăm evoluția completă a eroilor, impresiile noastre despre aptitudinea de romancier a d-lui Teodoreanu capătă o certitudine indiscutabilă : din cele peste 1.000 de pagini, putem desprinde metoda și mijloacele ex. presive ale scriitorului, fără teama unei pripite anticipări, dar și fără nădejdea unei surprinzătoare devieri. Lectura romanelor d-lui Teodoreanu ne-a copleșit cu o progresie a penibilului, mărturisim, rar întîlnită în proza noastră ; ca identitate de impresie (fără nici o apropiere de ordin artistic), numai Slavici ne-a rezervat inconveniente similare ; dar mirarea noastră crește cu atît mai mult cu cit trilogia *Medelenilor* a întîmpinat cel mai neașteptat succes de librărie și din cariera unui tînăr scriitor, și din analele literelor române ; medelenismul s-a propagat cu iuțeala unei epidemii : lectori care-și îngropaseră visurile în filele venerabile ale lui Bolintineanu și Alec- sandri, elevi de ambele sexe, ce suportă lectura



convertirea în ficțiune, fie a materialului autobiografic, fie a observației brut realiste. Mai presus de materialul divers ca origine stă acest postulat, cerut ca o necesitate funcțională a spiritului : arta e transfigurare, e ridicare pe un plan cu legi proprii.

Dacă, în *Hotarul nestatornic,* autobiografia invadase dominant, procedeul se poate justifica prin necesitatea de a reda, verosimil, psihologia infantilă, prin suprapunere de scene ce individual dau impresia de dinamic, deși totalizate înalță tomuri de monotonie obositoare. Tonul neîntrerupt de poem în proză, cu profunzime imagistă, de asemenea putea fi acceptat, voind să sugereze frăgezime nealterată, psihologism risipit intuitiv peste lucruri. Din momentul însă în care viața se interiorizează, Dănuț, Olguța și Monica nu mai pot fi viabili prin aceeași aglomerare de metafore : un roman psihologic al adolescenții și altul al maturității nu se pot scrie în stil de poem în proză. De aceea „psihologia" din *Drumuri* și *Intre vîn- turi* e, în realitate, pură superfetație imagistă, agrementată cu scene de un senzualism mediocru ca expresie artistică ; inaptitudinea congenitală pentru analiză a scriitorului s-a verificat astfel în două întinse romane. Nu contestăm ingeniozitatea și bogăția imagismului d-lui Teodoreanu, ci îi negăm categoric virtutea de a putea susține o construcție complicat epică. Toată psihologia *Medelenilor* se reduce la o succesiune de acte reflexe, desnădăjduit poetizate : Olguța e veselă, urmează cîteva pagini de orgiac imagism ! Monica e tristă sau visătoare, alte cîteva pagini imagiste. Obiec-

tiv, personagiile nu există, cromolitografii cu multiple arabescuri, eroii centrali ai d-lui Teodoreanu sunt cei mai vizi de conținut sufletesc, umbre înecate în joc spumos de imagini. Originalitatea de expresie neadecvată obiectului se transformă astfel într-o imensă excrescență buretoasă : o strîngi, și se reduce la proporții minuscule, copilărești.

Intre imagismul exterior, ce maschează lipsa capacității de analiză, se interpune transcrierea autobiografică, dezordonată, și un pitoresc mediocru, tot în notație iimagistă ; pe sute de pagini se întinde jurnalul nud al formației multiple a lui Dănuț : sexuale, sentimentale ; apoi vicisitudinile inițierii în profesia de avocat, prima descindere în mijlocul pledoariilor (cu desfășurarea tuturor pieselor unui proces de viol), ca într-un film de cinematograf, se succede o vizită la cabaret, cu j descrieri inutile pentru economia romanului și psihologia lui Dănuț ; imediat, cîteva tirade elogioase la adresa Iașilor, a trecutului său patriarhal, tot cu inutile defilări de umbre ilustre (Emi- nescu, Creangă, Panu etc.), după cum inevitabila ponegrire a capitalei. Neputînd crea, d. Teodoreanu copiază tot : platitudine, platitudine de jurnal de eolegian, scăpat furtiv din internat și privind eu ochi uimiți spectacolul comun, dar interzis al vieții ! Și în mijlocul acestui inestetic ciclon se răsfață debutul scriitoricesc al lui Dănuț, cu transcrieri de inoportune compoziții, cu variantele lor și mai ales cu acea transparentă indiscreție a vieții de Pafnuțiu ieșean a d'-lui Ibrăi- leanu, cu fobia sa microbiană, cu pelerina-i clasică și viața de studios noctambul, cu fermecătoare

,,causerie“, copie alert redată, poate fiindcă modelul e interesant în sine, scriitorul rămînînd cu meritul unei pure reproducții ; credem a nu fi departe de adevăr, căci d. Teodoreanu își exprimă astfel entuziasmul direct față de criticul său : „Acest om era directorul, redactorul, colaboratorul, tatăl, mama, fiul, soacra și logodnica revistei *Viața contemporană* pe care-o crease, conducîn- d-o de cincisprezece ani“ — caracterizare după care e greu să deduci precis funcția d-lui Ibrăi- leanu, în ordinea spiței familiale, dar cu siguranță îi poți stabili funcția de victimă a stilului d-lui Teodoreanu.

Am amintit mai sus de pitorescul utilizat uneori de scriitor : în descrierea mediului judecătoresc ieșan, în călătoria Olguței la Bălți, după Vania, în noua existență a lui Balmuș, fericit între ascensiunea sa culturală și satisfacțiile conjugale, copios oferite de cucoana Marieta, sau în reapariția episodică a lui Tonei [.. .], d. Ionel Teodoreanu nu trece peste observația simplă, vioaie, dar mediocră sau ușor afrodiziacă. Iată deci explicația succesului său public.

în evoluția prozei românești, d. Teodoreanu credem însă a fi o diversiune, prin falsa aplicare a poemului în proză, de expresie imagistă, la roman ; iar idilicul său de atmosferă, ceea ce constituie „medelenismul“, rămîne, prin deficit artistic, mai mult o dispoziție globală, deși persistentă, deeît o atitudine estetic încorporată. Poetul suav, turburător alteori, din *Ulița copilăriei,* nu trebuia să pornească la construcția unui vast edificiu epic de

întinderea trilogiei *Medelenilor*, eu simpla iscusință ingenioasă a micului Dănuț, suveran naiv al fantoșei lui Kami-Mura.

,,Viața literară", an. III, nr 72,
4 februarie 1928

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU :

„CONCERT DIN MUZICA DE BACH“

Bogata operă a d-nei Papadat-Bengescu își schimbă aispedtele pe măsura noilor contribuții ; de la lirism inițial și lucida descindere în meandrele eului feminin, dezghiocat de misterul convențional, sau de la confesiunea Porporatei, ce-și des- tindea zborul pasiunii învăluite în argintul razelor lunare, cu impudoare poetică, în jerbii de frenetic senzualism și grație, am urmărit treptat spectacolul unei conversiuni spre obiectivitate. Umbre inundate de lirism, *Femei între ele*, vădeau o încercare de încorporare artistică a realității. Străbătînd debil prin *Romanul Adrianei*, filonul epic se pulverizează însă în cascadele interioare ale faptelor săvîrșite numai în forul intim ; incidentele externe converg, în ecouri înmiite, spre ecranul subconștientului, avid să-și desfășoare liniile frînte și încurcate. *Balaurul* abia începe a fi o afirmare spre izbînda evadării din sine. Faza lirică a scriitoarei, înecată în senzații multiple, halucinate de extaz și voluptate, tîra după efluviile subiectivității un capricios dans stilistic, o neîntreruptă și asimetrică aglomerare de

analiză și de acuitate, incisivă, în taina gineceului capitonat, în genere, de sentimentalism odihnitor.

Cea dintîi trecere spre o geometrie încă plană a romanului o realizează *Fecioarele despletite.* Descompunerea dinastiei gospodărești Hallipa, prezentarea familiei Rim, a lui Maxențiu și a prințesei Ada, lunecarea grăbită a lui Lică Trubadurul, dar mai ales oonicenltraanea atenției în jurul Leno- rei — soclul de aur al creației — și al acelei ciudate și atrăgătoare Mika-Le, formează piatra de hotar dintre trecutul și viitorul literar al d-nei Papadat-Bengescu. Insule răzlețe, dar, în sfîrșit consolidate, personagiile plutesc încă înconjurate de apele vechiului lirism, retrase în Mini, neobosită comentatoare a tuturor și a sa însăși, des- fătîndu-se cu teorii sugestive asupra „trupului su- fletesc“, și cu revărsări de transfigurare peste „cetatea vie“ a Bucureștilor. Mini e o lume de senzații și gînduri, nu însă și o ființă : umbră rătăcitoare dintr-un stadiu anterior al scriitoarei.

Prin *Concert din muzică de Bach,* d-na Papadat-Bengescu smulge biruința geometriei în spațiu, proprie romanului.

Personagiile episodice, reluate în ciclul din *Fecioarele despletite* și trecute aci pe primul plan, își trăiesc viața proprie, independent, în contururi pline și în fapte împlîntate în pămîntul aspru al realității. în jurul concertului, pivot de confluență a tuturor, se țese o triplă dramă a partenerilor simetric distribuiți în structura romanului ; după realizarea formulei de obiectivi-

tale, scriitoarea realizează și arhitectura compoziției.

De o parte, se consumă tragedia lui Maxențiu, neuitată figură, împletită din fire de debilă sensibilitate și maladie ucigătoare, peste care se înalță brutala victorie a Adei și a lui Lică — răsfățat al soartei și al femeilor ; de alta, se destramă vălul de duplicitate din familia Rim, în care Lina își are partea ei de eroic, sub uniforma bunătate și înduioșetorul ei sacrificiu, iar automatul solemn Rim demască turpitudini profund contradictorii cu masca lui gravă și comică în același timp. Apoi Sia, vulgară ca aspect și purtare, dar atît de nenorocită, și acel bizar și admirabil dublet al gemenilor Hallipa, degenereseențe ale naturii, în care subzistă doar viclenia și o colaborare dizgrațioasă, prin unghiul etern complimen- tar al faptelor lior. In sfîrșit, idila dintre Elena Drăgănescu și Marcian, curmată în pragul realizărilor, după o persistentă alimentare din atmosfera de vis și muzicalitate. Aceste trei osaturi puternice, prin varietatea personagiilor și a situațiilor, se descompun și se unifică spre centrul de absorbție al unei dispoziții simfonice, analizate cu minuție și finețe, cu bogăție expresivă și intelectualitate, culminînd în hipnoza colectivă în care toți sunt prinși la înrnormîntarea Siei ; iradiere melodică ce fărâmițează și recompune, văl ce înfășură, dar nu topește conturul de bloc al personagiilor, concertul magic constituie metoda revelatoare a romancierei ; astfel, prin originalitatea instrumentului de creație, acest prim roman autentic al d-nei Papadat-Bengeseu se diferențiază de tot ce formează la noi topografia genului.

In *Concert din muzică de Bach* fuzionează două calități, pînă acum separate : analiza luxuriantă și lirica din vechea sa manieră, și creația obiectivă, recent cîștigată. Personagiile nu sunt numai universuri interioare, ci au o stare civilă bine determ... ale compo... cu realiz... ologică ce-i aparți... axen- țiu sau agregarea dragostei dintre Elena și Mar- cian exercită, de data aceasta, o fructuoasă descindere în in... vi... ac... in... cr... să... de... pă... ro...

H. PAPADAT-BENGESCU : *„DRUMUL ASCUNS“*

Romanele d-nei Papadat-Bengescu se desfășoară ciclic. în a treia lor etapă, *Drumul ascuns,* reapar cîteva figuri anterioare, unele pe plan secund, altele în centrul acțiunii, pe masa unei amănunțite descompuneri interioare.

în *Concert din muzică de Bach,* finalul schițase un preludiu de așteptare, în destinul celor doi îndrăgostiți, Elena Drăgănescu și muzicantul Mar- cian, reluați de data aceasta pînă la punctul de limită al evoluției lor sentimentale. Grupul acesta, format din soț, soție și amant, e însă un episod de viață, căci *Drumul ascuns* readuce în atenția noastră pe Leniora, bolnava somptuoasă din *Fecioarele despletite ;* divorțată de Iallipa, îngrijită în sanatoriul bucureștean al doctorului Walter, personagiu nou, Lenora trece nu atît într-o altă viață, cît, mai ales, In ultima fază de descompunere morală și fizică.

Minte somnolentă, vicioasă, dar de o neurastenie consumată în singurătate, Lenora reprezintă un capitol din viața conjugală a lui Walter. E pentru el o necesitate subconștientă, ca un gust

bizar pentru putrefacție, e continuarea unui simț tîlnim numai cu bolnavi, urmăriți pe fișe de observație. După o scurtă revitalizare, înaintea morții, Lenora se descompune, fără remediu : în tot acest timp Walter suferă, dar nu pentru o femeie iubită, ci pentru o durere umană prea apropiată. Agonia și moartea soției îi dau prilej să-și afirme înalta conștiință profesională, cu stăpînire de sine și poate cu ascunsa bucurie de a scăpa de regularitatea unor obligații monotone.

D-na Papadat-Bengescu a văzut în Walter o specie de cinism scuzată de un fel de armonie estetică a masculului triumfător. Patronul sanatoriului e o somitate medicală distantă și înconjurată de mister. Chiar fundamentul de turpitudine al carierii lui, deși cunoscut de toți, e respectat cu superstiție. Doctorul Rim, din *Concert din muzică de Bacii,* era un meschin și un ipocrit, fantoșe solemnă, pe un strat de gunoi. Doctorul Walter e complementul lui ; eu distincție în cinism și cu dispreț pentru aparențele morale, e un actor abil al propriilor deformații interioare.

In mediul sanatoriului, între cadavrul decorat cu mătăsuri și capitonat cu lene al Lenorii și între prestanța lui Walter, vine să locuiască, din claustrația pensionului, tînăra Coca Aimee, frumusețe de porțelan, ambițioasă, cu vanități atavice și de adolescentă. Fiica vitregă a ilustrului doctor cade însă într-o atmosferă neaerată ; sanatoriul e o insulă izolată de lume. Dornică de dominație, se folosește de mijloacele materiale ale lui Walter și pătrunde în viața mondenă a capitalei. Un virus ereditar, din obîrșia fostei doamne Halli- pa, îi turbură conduita, pe care am fi bănuit-o lineară. Gustul impurității e mai puternic decît

aparenta ei candoare. Instincte nelămurite o leagă de cele două surori Persu, dintre care Minette e o depravată nenorocită, iar Cora, amica ei nedespărțită, îi poartă o dragoste suspectă. Coca Aimee are însă specialitatea bărbaților cu o virilitate plebeiană. Nu i-ar displace șoferul Paul, după cum invincibil se duce după Lică, soțul Adei, prințesa nimfomană din *Concert;* dar „trubadurul[44] o respinge brutal, fiindcă se simțea mai comod cu stârpi tura vicioasă Mika-Le, nume de japoneză dintr-un panopticum decrepit.

Din cauza instinctului de dominație, nici Coca Aimee n-are claritatea alegerii în dragoste. Vîrsta primejdioasă n-o găsește visînd un bărbat, după un joc firesc de imaginație adolescentă ; o surprinde ca o secreție internă, care-i otrăvește organismul. Tînăra vanitoasă, care revoluționase viața familiei Walter și a sanatoriului, care cucerise respectul societății de snobi și sportivi, e posedată, ca o pasăre dezorientată, luată subit sub ocrotire, de Bubi Panu, pierde-vară de duzină și donjuan de fete ușurele. Psihologia Cocăi, pe linia ei anormală, e explicabilă pînă aci. Ar fi fost mai adezivă, dacă intenționa vizibil să-l cucerească direct pe Walter ; pe doctor îl bănuim mai demult de o probabilă înclinare pentru Aimee. Prețuitor de distincție fizică, diletant în iubire, fiindcă a trăit cu femei repulsive, era firesc să se gîndeas- că la fiica vitregă, cel puțin din necesitatea unei regenerări sufletești. Walter avea nevoie de ea, căci se-mdrăgostise de o ființă corectă, cu suflet clar și devotament sincer pentru Lenora și Coca ; e vorba de colega ei, germana Hilda, pe care Aimee o umilește silind-o să plece din sanatoriu,

unde venise solicitată. Ce-l atrage pe Walter, în dezordinea fiicei lui vitrege, e același simț pentru viciu, pentru impuritatea care-l intoxicase pe toată viața. Absența virginității fizice și morale e cuceritoare pentru acest viu tratat de patologie erotică. Cum va fi existența celor doi soți, iată un peisagiu vacant, pentru o eventuală reluare ciclică a romanelor d-nei Papadat-Bengescu. Deocamdată surprindem în intenția scriitoarei o secretă justificare estetică a împerecherii acestor doi vanitoși ; exemplare de biruitori în viață, se selectează pe înrudiri de voință, nu pe iluzia de completare reciprocă. Intuiție puțin feminină si de o psihologie mai mult abstractă decît reală, fiindcă fixează biologia în creier, în ioc s-o vadă în elecțiuni sexuale și subconștiente. Aimee e de o feminitate mută, numai în măsura în care simte nevoia de a fi ocrotită, singură neputînd trăi.

De la subtilitățile de psihologie complicată ale lui Walter și ale Cocăi, d-na Papadat-Beneescu se coboară alternativ și la drama casnică a Elenei cu Drăgănescu. Procesul sufletesc e aci mai simplu. Un soț inferior, luat fără iubire, e părăsit, printr-o dezavantajoasă comparație, pentru muzicantul Marcian. Bolnav de inimă. Drăgănescu speră o reîmpăcare ; se duce după Elena. în Elveția, unde plecase cu amantul ; cu intenții umane, ea îl îngrijește, deși e hotărâtă să se despartă de el ; un incendiu la una din proprietăți îl recheamă în țară pe Drăgănescu, bolnav moral și ruinat organic. Moartea izbăvitoare îl scapă de chinuri, în sanatoriul lui Walter, unde se refugiază toți bolnavii cu predestinație. Destinul celor



ROMANCIERA FEMEILOR

[HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU : „RĂDĂCINI"]

Nu cunosc o mai lucidă clinicianâ a amorului, în scrisul nostru feminin, atît de interesant în unele privințe, și atît de bîntuit de confesiuni dramatice, de o mare sinceritate ; dar, pe cită vreme experiențele umane ale celorlalte scriitoare sunt strict individuale, experiențele d-nei Ben- gescu se-ntind pe o arie vastă, aducînd cu ele acea detașare de obiect care e semnul neîndoielnic al romancierului de vocație; căci, între a romanța o experiență sau o sumă de experiențe erotice și între a expune o serie de planșe anatomice ale iubirii, înseamnă exact diferența dintre un parc și o pădure naturală.

Intuiția sa pornește de la adevăratul substrat al amorului și de la rădăcina lui temperamentală, care este însăși fiziologia. Nu e vorba aci, desigur, decît de fiziologie ca de un determinant al psihologiei, plan pe care se exercită analiza minuțioasă a feminității răvășite de dezastre interioare și configurată de tare de structură. Romanele sale ne divulgă zguduitoarea priveliște a unui adevărat „spital al amorului[11], femeia fiind

damental. Și tot Nory ne explică resorturile morale ale eroticei Diei, crescută de Mado, care, deși moartă, e mereu prezentă-n mintea noastră, prin minuțioasa ei investigație. Abil detectiv, cu darul intuiției psihologice, ne aduce din nou în scenă pe degenerata Mika-Le, ne descurcă firele sufletești ale Moșicăi Mari și ne lămurește gradul de erotism, tabieturile amoroase, ca să zicem astfel, ale boierului Dinu, ale lui Tică Pascu, ale neobositului crai Lică Trubadurul, ale logodnicului Diei Deleanu, ale lui Marcian, amantul Elenei, ale nemulțumitului Caro, pe care-i descifrează cu aceeași ușurință, deși pasiunea ei de anatomistă a iubirii se apleacă, ou precădere, asupra propriului ei sex.

Pentru Nory nu mai există secrete în materie de drame erotice ; se achită de misiunea pe care i-a dat-o romanciera cu atîta magistrală putere de analiză și de sinteză, cu atîta bărbătească sinceritate, incit o putem saluta și felicita nu ca pe o ingenioasă ficțiune, dar ca pe însăși reprezentanta autorizată a scriitoarei. D-na Papadat-Ben- gescu și-a găsit, în Nory, un veritabil șef de clinică ; un motiv mai mult să aducem omagiile noastre celei mai lucide și vigilente directoare de sanatoriu din cîte există în literatura noastră în secția ei erotică.

„Spectacolul", an. I, nr. 1, 19 martie 1939

tut da un roman istoric, după toate normele genului. Mai întîi, fiindcă d. Sadoveanu posedă sensibilitatea proaspătă și închipuirea bogată, ce-l introduc într-o lume de primitivism ca intr-un domeniu propriu ; apoi însă categoria sensibilității sale e formată din îmbinarea eroicului și a peisagiu- lui suculent ; sufletul său e sufletul baladistului anonim. Necontenit talentul d-lui Sadoveanu s-a desfășurat și a crescut în formula unui romantism inițial, spre care-l îndreptau și temele sale preferate, și marile sale resurse de colorist prin verb. Pînă la apariția *Zodiei Cancerului,* tot d-sa ne-a dat cele mai bune romane istorice ; *Șoimii, Neamul Șoimăreștilor* și *Vremuri de bejenie* formează trei mari decoruri. în care stă zugrăvit trecutul nostru, cu exodurile lui dureroase, cu luptele lui omerice, cu instinctele lui războinice și amoroase, alcătuind icoana unei lumi primitive, cu specifice caractere elementare. Intre aceste trei romane, scrise înainte de război, și *Zodia Cancerului* există o deosebire esențială; ea e, desigur, consecința maturizării talentului d-lui Sadoveanu.

In romanele sale mai tinerești, scriitorul făcea un exces de subiectivism în culoarea descriptivă de care ele erau inundate. Peisagiul incendiat de flacăra lirică abundă în narațiunile sale istorice anterioare, poetizarea voită se răsfață cu tonuri crude, într-o neistovită evocare a codrilor și apelor moldave. In tinerețe, d. Sadoveanu era mai ales cîntărețul pămîntului, pictorul lui cel mai asiduu, într-'O avalanșă de culori. De aceea și stilul acestor romane e de un impresionism încărcat, după cum întreaga lor atmosferă vibrează de o

ţii ; e ceea ce tocmai lipsea vechilor sale romane istorice. Pentru accentuarea caracterului epocii se foloseşte de un procedeu abil : introducerea abatelui de Marenne (dealtfel o reminiscenţă după abatele Coignard a lui A. France), solul lui Ludovic al XIV-lea, în trecere spre Stambei, curios de a cunoaşte starea Moldovei şi util pentru intriga amoroasă dintre prietenul său, beizadea Alecu Ruset, fiul mazilitului Antonie Ruset, şi domniţa Catrina, fata lui Duca-vodă.

Mizeria poporului, spoliat de lăcomia de dăjdii a lui Duca, pustiirea satelor de Ieşi şi tătari, exodul populaţiei spre munţi, nesiguranţa drumurilor şi a sufletelor, într-o epocă de comploturi, de uri hrănite din nemulţumiri străvechi, între domni şi boieri, trăiesc cu o sugestivă putere evocatoare pe fundalul fumuriu al vremii. Printre complicaţiile iubirii scurte şi nefericite dintre Alecu Ruset şi domniţa Catrina, atmosfera locală e prinsă în caracterele ei generale cu ageră intuiţie istorică ; romanul depăşeşte astfel limitele poemului descriptiv, devenind sinteza unei epoci, în care se răsfrînge şi jocul specific al forţelor ei morale, între operele sale similare, *Zodia Cancerului* este cel mai bun roman istoric al d-lui Mihail Sadoveanu.

„Vremea[1]*, an. III, nr. 109, 10 aprilie 1930

neîncetate competiţii pe
vodă. Eroicul şi meschi
din abundenţă în paginile celor două volume.
Fiindcă d. Sadoveanu şi-a reprimat aci elanurile lirice, compensează lipsa lor cu o atentă înfăţişare a stărilor sociale, a atmosferei locale şi a unei artistice încadrări topice a faptelor, dînd astfel romanului o mai puternică iluzie a realită

torit?. Fie sub categoria mai veche a povestirilor inundate de culori aprinse, i'ie sub zodia ultimei sale evoluții, de înfrînare a lirismului și de identificare voită cu simplitatea arhaică și pitorească a cronicarilor, d. Sadoveanu se mișcă în această specie de roman tot pe fondul unor sentimente poetice. Diferența nu este de esență, ci numai de amploare. Unde apare o altă față, dar mai puțin expresivă, a talentului său este în romanul social și psihologic. Veleitatea de realism devine aci descripție monotonă, document social, deformație prin simpatie sau repulsie, lipsă de relief a caracterelor și o identitate exasperantă a tipurilor. între dezadaptat și arivist, între mediocritatea micului burghez și sentimentalismul aton al femeii încarcerate în determinismul provincial, decorul romanelor sale psihologice se repetă cu o asemănare căreia, lipsindu-i lirismul, iar epicul fiind în permanență deficient, nu-i mai rămîne decît însușirea prea modestă de panopticum, plimbat pe șesul atâtor pagini de povestire uniformă și neexpresivă.

Romanul *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* este însuși locul comun al mai tuturor romanelor sale sociale ; ecouri din *însemnările lui Neculai Manea, Duduia Margareta, Floare ojilită, Venea o moară pe Șiret, Oameni din lună* își dau întîlnire în această poveste veșnic aceeași, fără să mai fie și nouă. Un Sadoveanu obosit se autopastișează prin identitatea de conținut psihologic, prin lipsa de variație a temelor sociale și a conflictelor morale, prin impresia de văzut altădată a situațiilor în oare se regăsesc aceiași oameni sub alt nume.

vincia insalubră, asasină prin lipsă de orizont și fundal de ratare a individului. Beisagiul e rarefiat și cu reminiscențe din toate evocările sale de vechi și strălucit lirism. Personagiile sunt fantoșe colorate altfel, scoase din rafturile cu naftalină ale tuturor romanelor sale sociale. Boierul Lai Cantacuzin, dezadaptat cu resemnări reflexive, e alcătuit din Neculai Manea, din Eudoxiu Bărbat și din Filotti Buciumanu (din *Venea o moară...),* în aspectul lui de cuceritor, cu veleități de regenerare prin elementul feminin plebeu. Numai în ironia lui vetustă, în anemia instinctelor spre asfințit și a unui limbaj prețios (dar atît de convențional și fad !) este poleit cu un superficial lustru francian. Daria Mazu, în tragedia ei de romanțioasă condamnată să vegeteze în aerul sufocant al provinciei, e împletită din reminiscențele Tincăi din *Floare ofilită,* în finalul melodramatic al subitei dispariții e sora bună a Duduii Margareta, iar în ispita ce-o apropie brusc și refulat de Alexandru Mărcuș seamănă cu toate eroinele d-lui Sadoveanu, în latura lor pasională, după cum în procesul de educare, prin literatură și muzică, reeditează destinul Aniții din *Venea o moară...,* intermediarelor între ea și Lai, Frosa, soția farmacistului Barboni și Aglae Argintaru fiind un succedaneu al cunoscutei M-me Arnold, sub paza căreia se civilizează fata morarului Chirilă. Harnicul, dar avarul pînă la sălbăticie Vasilică Mazu, subprefect și lipitoare din mica burghezie în ascensiune, se revede în oglinda fidelă a lui Ciornei tot din *Venea o moară...* Identificările tuturor personagiilor cu d. Sadoveanu însuși, romancier social, ne-ar duce la o statistică obositoare și în



1933

MIHAIL SADOVEANU :

„CAZUL EUGENIȚEI COSTEA“

Cea mai parțială și mai incompletă și uneori falsă perspectivă o avem despre scriitorii contemporani ; nu atît despre aceia care se formează sub ochii noștri, de la prima la cea mai recentă carte, și a căror imagine, necontenit mișcătoare, este mai veridică, fiindcă o putem controla cu un sentiment foarte prezent. Mă gîndesc la acei contemporani pe care i-arn înglobat în limitele și caracteristicile comode ale unui curent literar. Cînd pronunțăm numele și titlul unei opere a d-lui Mihail Sadoveanu le asociem, aproape mecanic, de sămănătorism și credem că am emis o adîncă opinie critică. Dar d. Sadoveanu este el însuși o epocă a scrisului nostru, este un peisagiu spiritual și artistic mult mai complex, mai autonom decît ne poate lămuri o etichetă de istorie literară sau o biată calificație didactică. Sunt, în opera sa, zone perfect distincte, sunt intuiții profund personale, sunt surprize care țin de fețele multiple ale unei viziuni. Eroarea aplicată unui literat contemporan de o mare fecunditate (d. Sadoveanu este cel mai fecund prozator în viață)

este de a-1 judeca fără a-1 mai reciti. Ne mulțumim să reluăm c-îteva epitete de circulație obștească, și astfel socotim că am rezolvat o caracterizare mai subtilă, repetînd laudele despre marele poet al naturii, marele romantic și alte asemenea locuri comune. Dacă ne-am referi la romanul istoric, am vedea că între *Șoimii, Neamul Șoimăreșlilor* și *Vremuri de bejenie* și între *Zodia Cancerului* și *Frații Jderi* sunt nu numai două epoci ale scriitorului, dar și două moduri deosebite de a intui trecutul. Liricul violent dinaintea războiului a făcut loc unui baladist, unui sociolog, în forme artistice desigur, adîncind planul contemplativ al evocării și limpezind — aș zice, cla- sicizînd într-un fel — inspirația unui romantism tineresc. Impresia că d. Sadoveanu se repetă este falsă, este o lene a minții noastre, care a renunțat la confruntarea maturității sale cu epoca începuturilor. Și tot așa, romanul social de astăzi nu mai este romanul naturalist al epocei, cu *însemnările lui Neculai Manea,* cu *Floare ofilită* sau *Duduia Margareta.* D. Sadoveanu desigur că nu este un modernist, și nici nu trebuie să fie. Dar de la *Oameni din lună* și pînă la *Cazul Eu- geniței Costea* s-a schimbat ceva în atitudinea, în farmecul romanului său social. In vechile sale opere de acest gen era un procedeu de școală literară, o aplicare voită la metodele naturalismului, era un fel de silnicie a modei, impusă structurii sale. De fapt, d. Sadoveanu își sacrifica darurile lirice fără a le compensa cu observația ascuțită, lucidă a metodei naturaliste. Nu voi susține că a ajuns astăzi să dobîndească aceste antene ; nici nu intenționează, dealtfel. Surpriza

noului său roman social este de a privi cu o mentalitate patriarhală, cu un fel de umor luminos, sobru, o dramă iscată de condițiile vieții contemporane. Ingenuitatea de simțire echivalează cu un refuz politicos al rețetelor psihologismului modern în descifrarea „cazului" povestit. Analiza, care n-a fost niciodată instrumentul artei d-lui Sadoveanu, e înlocuită cu relatarea calmă, cu narațiunea meșteșugită, cu dramatismul faptelor înseși, și o poezie reținută, dar cu atît mai savuroasă, a tragicului, învăluie oameni și situații, prezidează, cu un rar simț al măsurii, pe cei buni, ca și pe cei răi. Nimic din aerul posomorit, din atmosfera de fatalism automat a „determinismului" naturalist. D. Sadoveanu filtrează un roman psihologic și social cu mai multe drame sumbre, printr-o simțire senină, echilibrată. Nu este o atitudine de sus, în prezentarea eroilor săi, care sunt umani, fără umbră de caricaturizare. Dar sentimentul fatalității capătă ceva din prospețimea izvorului spiritual, din lumina lui cristalină, aș zice ceva din natura lui. Ceea ce nu strică nimic din dramatismul, din logica faptelor și din schița precisă a tipurilor. Am citit romanul cu o curiozitate, cu o prezență a ritmului interior neștirbită. Impresia de noutate a unui subiect vechi de cînd lumea (e vorba de lumea modernă) mi-a rămas întreagă ; îmi dau seama că este ceva misterios, ca însăși viața, în talentul d-lui Sadoveanu, în rezonanțele vii ale sensibilității sale, față de tot ce este întâmplare omenească.

Aș cita ceva din acest roman, o scenă, un fapt, orice ; îmi dau seama că aș sfîșia o vraje, o atmosferă ; dar nu *ezit* să îndemn pe cetitor să mediteze

mai îndelung asupra episodului sinuciderii lui Laurențiu Costea, tatăl Eugeniței (pag. 99—102) — episod atît de sobru în tragismul lui, atît de luminos și de proaspăt în aparenta lui banalitate umană. Iată de ce nu mi se pare un paradox a vorbi de un fel de clasicizare în scrisul maturității acestui mare scriitor contemporan.

„Vremea", an. X, nr. 473, 31 ianuarie 1937

CAMIL PETRESCU :

„ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE,
' PRIMA NOAPTE DE RAZBOI“

Literatura d-lui Camil Petrescu și-a definit substanța și mijloacele de realizare în poezie și în teatru. Volumul său de *Versuri,* care a închis, se pare, și o carieră poetică, a adus o viziune realistă a războiului, un tragism resemnat și sumbru al combatantului. Declamația patriotică, situația solemnă, idealizarea eroismului s-au pulverizat toate în poetica sa bazată pe veracitate și notație. Marea inovație pe care războiul a adus-o în literatura contemporană, la noi și aiurea, stă în autenticitatea experienții morale a unei probleme mai întîi trăită, apoi transformată în materie de artă. In istoria lirismului, de la țipătul nud al poetesei Sapho la discreția ermetică a lui Mallar- me, iubirea are meritul de a fi fost paralel o experiență a omului și o biruință a artistului. Dacă omenirea a cules numai sînge și dezgust din marele carnaj de-abia cicatrizat, scriitorii care au tratat războiul în lirică sau în roman au descoperit un nou strat de reacțiune morală a omului față de acest fenomen.

epuizată în limitele a unui singur volum. Armonia nu se frînge, calitățile scriitorului nu se întunecă dacă ne ocupăm de fiecare volum separat.

Cu atît mai mult ni se pare firesc procedeul cu cit d. Camil Petrescu dezvăluie două fețe lăuntrice și două metode de scris. Romanul de iubire al lui Gheorghidiu se desfășura pe axele unei realități interne, alcătuită din ardoarea erotică și din prăbușiri de straturi morale prin invazia treptată a geloziei, superior analizată cu mijloace de acuitate stendhaliană; romanul lui de război e jurnalul patetic al unui intelectual deformat de asprimile campaniei și careAși înregistrează, cu aceeași lucidă sinceritate, aci mai mult plastic decît analist, variațiile unui eu de un accentuat și conștient individualism.

Psihologia lui Gheorghidiu se înrudește cu psihologia eroilor dramatici ai d-lui Camil Petrescu ; student în filozofie, îndrăgostit de abstracțiuni și modelat după idealuri livrești, Gheorghidiu e creat din pasta acelorași „suflete tari“, epigoni ibseniani rătăciți în viață și neadaptați la compromisuri, stăpîni pe o minte geometric organizată, dar descompuși de asaltul insidios al iubirii. Virilitatea lor se topește în contact cu siguranța și viclenia instinctului feminin. Literatura d-lui Petrescu a urmărit insistent lupta sexelor, simplificate în două entități contradictorii. Bărbatul reprezintă o conștiință intransigentă, un fel de absolut moral aplicat mai ales în iubire ; femeia e un animal cochet, inferior sufletește, ispită a simțurilor și primejdie a echilibrului interior. în iubire, d. Petrescu vede lupta a două categorii morale și refuzul de contopire a două esențe bio-

[redacted]

[redacted]

Romanul *întunecare,* aî d-lui Cezar Petrescu, l-a luat ca pretext melodramatic între Comșa și Luminița și ca diagnostic moral al unei societăți devastate de egoism și imoralitate.

D. Camil Petrescu este primul scriitor român care descrie războiul ca o experiență directă. Jurnalul de campanie al lui Gheorghidiu e mărturia unui combatant și inovația unui artist care își confesează propria mutilare morală.

Ca și eroul lui Remarque, eroul d-lui Petrescu e un intelectual lucid, posesor al unui confort moral făcut pentru timp de pace, și care-și urmărește dezagregarea personalității cu același interes al savantului urmărind cristalizarea unei reac- țiuni chimice. Romanul de război contemporan este prin excelență realist ; arta lui se sprijină pe observație, materialul pe simțuri, psihologia pe sinceritate directă. Conștiința eroului e înlocuită cu un ochi cuprinzător și cu urechi atente ; sentimentele sunt simple, mecanizate aproape, de identitatea împrejurărilor. Romanul de război nu înalță imnuri eroismului și nu combină situații sublime. Analiza a pătruns și aci; ceea ce numim erou, cu glas declamator, e un biet om hărțuit de foame și de plictiseală, bătut de gloanțe și de obuze, ca un vînat speriat, scuturat de frigurile morții și înghețat de spaimă, degradat de superstiție și pîndit de demență. Umanitatea războiului e tristă, morala lui e egoistă și redusă la clipa prezentă. Combatantul e un tip psihologic de resorturi adesea rudimentare, dictate de un determinism îri- fricoșat.

Gheorghidiu își surprinde și analizează fără ipocrizie frica, superstiția, insensibilitatea la durere, lașitatea și panica, după cum își dezvăluie firesc spiritul de camaraderie și curajul izvorît din straturile unei instinctive conservări individuale, și nu din conceptele abstracte ale structurii lui de intelectual. Superioritatea omului cult în război constă numai în facultatea de autoanaliză, în putința de a se dedubla, privindu-se ca obiect și subiect totodată. Există o psihologie profesională a războinicului, pe care d. Camil Petrescu o descifrează cu stăpînire de sine, cu obiectivitate rece, în scene caracteristice, în întîmplări trăite, cu febrilitate și dramatism. E o încordare patetică, un nerv vibrant, o plasticitate sclipitoare, prinsă în formule pregnante, în acest jurnal de campanie, care nu ascunde nimic din ororile și răsturnarea morală a războiului. Povestirea e alertă și colorată, arta și sinceritatea fuzionează, fără să simți efortul de a fi literar. Evocarea unui tir de baraj, cu nebunia asurzitoare a șrapnelelor, ca și trecerea trupelor de la Bran sunt dintre cele mai dramatice pagini din cartea d-lui Petrescu. Dar acest jurnal de campanie schițează cîteva tipuri de camarazi bine prinse ; alături de Gheorghidiu, temerar, pasionat de război (și aci subliniem noutatea eroului față de Remarque), se desenează figura de ambițios și de cuceritor a lui Corabu și mintea iscoditoare a lui Oprișan.

Un singur lucru regreți terminînd confesiunea lui Gheorghidiu : că d. Camil Petrescu nu s-a hotărît să facă două romane distincte, unul de

iubire și de analiză, altul de evocare dramatică mai amplă a războiului. Debutul său în proză este însă afirmarea deplină a unui scriitor cu mijloace revelatoare.

„Vremea", an. III, nr. 150, 30 noiembrie 1930

CAMIL PETKESCU :

„PATUL LUI PROCUST“

Noul roman al d-lui Camil Petrescu e alcătuit pe mai multe planuri, care se întîlnesc și se despart într-o aparent capricioasă compoziție, deși o simetrie lăuntrică prezidează faptele interioare și psihologia eroilor. In primul rînd, luăm cunoștință de drama iubirii acelei misterioase doamne T. (Maria T. Mănescu), siluetă turburătoare, apariție distinsă, spirit practic și autoare ce se ignoră a scrisorilor liminare, a căror putere introspectivă a fost de ajuns să învălu'iască debutul de prozator al d-lui Camil Petrescu într-o abilă mistificare, acum cîțiva ani, cînd au apărut în *Cetatea literară.* însușirile sale de lucid analist s-au afirmat revelator în atenta disecare a geloziei lui Ștefan Gheorghidiu, personagiul central din *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război.* Aceeași pătrundere de psiholog aduce d. Petrescu și în anatomia sentimentului de dragoste nefericită a d-nei T. Cu deosebire că cele „trei scrisori" sunt străbătute de o nostalgică durere, nimb poetic peste o autoanaliză rece. Paralel cu destinul acestei îndrăgostite fără o echivalență satisfăcătoare,

se revarsă tragedia pitorescului ratat, poetul necunoscut Ladima, epavă de cafenea și ziarist de scurtă strălucire, victimă împinsă la sinucidere de indiferența meschină a unei femei vulgare, actriță lipsită de mesagiu și cocotă de profesie viageră, Emilia Răchitaru. Ladima este un tip atît de apropiat de noi, o schemă morală, în care pot încăpea mai multe apariții ale cafenelei literare. Tragedia lui abrutizantă o prezintă d. Petrescu printr-o serie de scrisori exaltate, descoperite în- tr-o după-amiază toridă, cu amor tarifat, în casa Emiliei, de Fred Vasilescu-Lumînăraru, fiul verosului om de afaceri și vulgarului analfabet Lumî- năiraru, creionat în *Ultima noapte de dragoste.* Fred Vasilescu apare în romanul d-lui Camil Petrescu un fel de punct de intersecție al tuturor celorlalte personagii. Mărturisim însă că procedeul reconstituirii dramei poetului Ladima, prin corespondența lui adresată Emiliei, ni se pare mai puțin de efect, în contrast cu analismul utilizat, spre a clarifica sufletul d-nei T. și al lui Fred Vasilescu. Etape de izbucniri lirice ale unui suflet refulat, prin contactul eu viața, epistolele lui Ladima mențin personagiul înitr-o penumbră care-i atenuează relieful. Viața acestui ratat capătă nu știu ce atmosferă de subterană — cîrtiță ursită să trăiască în galerii oarbe, cu mișcările mutilate. Procedeul vrea, desigur, să evite monotonia, în tripla dramă de iubire, pe care d. Camil Petrescu o analizează la d-na T., la Fred Vasilescu și De- metru Ladima. Dar monotonia evitată în structura compoziției reapare în însăși psihologia personagiului, diluată în extaze naive pentru acea zeiță de vulgaritate care este Emilia. D-na T. își tîrăște

o aspirație contrazisă de Fred Vasilescu, cuceritor recunoscut de femei, dar stăpînit de o inexplicabilă neacceptare a iubirii acestei fluide apariții feminine. Fred o iubește și fuge de ea ; e gelos, o urmărește și îi refuză ofranda, după ce o posedase ; d-na T. își caută uitarea în aventuri silnice și de scurtă durată, aspiră la iubirea lui Fred și e nefericită. Pînă și Ladima trecuse prin alcovul ei, ca o lipitoare umilă, izgonit de răceala ei dominatoare, după ce fusese acceptat din milă. Există în *Patul lui Procust* o situație de șah moral, un mister de esență melodramatică, ațîțător totodată, dar și deficient. Dacă, la sfîrșit, ni se lămurește tragedia lui Ladima, sinucis pentru Emilia, deși lăsase o scrisoare în care afirmase că s-a omorît pentru d-na T. — ca să scape de rușinea postumă de a fi iubit o prostituată sau de a fi suspectat de povara mizeriei ■— refularea voluntară a lui Fred Vasilescu rămîne o enigmă, îndemnînd la mai multe interpretări. Să-i fi fost teamă lui Fred de o legătură perpetuă, inevitabilă prin farmecul d-nei T. și anulatoare a prestigiului său de donjuan ? Să nu fi fost capabil să-și menție dragostea, într-o prezentă continuă cu ea, sau o tară organică să-l fi împiedicat să-tei exercite iubirea deplin ? Ar fi. în acest caz. situația din *Armance*, romanul lui Stendhal: ultima ipoteză este însă mai puțin probabilă, fiindcă Fred e amator de senzații erotice, dovada însăși a frecventării Emiliei, unde nimic nu-1 chema, afară de o nevoie fiziologică. D. Camil Petrescu ne lasă suspendați într-o voită nedumerire. Să fie cumva Fred Vasilescu numai un procedeu tehnic, pentru a evoca drama poetului Ladima, cunoscut întâmplător la

Movila, și pentru a reconstitui cristalizarea dureroasă a iubirii d-nei T. ? S-ar părea, la o mai insistentă reflecție, fiindcă Fred retrăiește prin memorie afectivă și recompune retrospectiv viața Emiliei, a lui Ladima, a d-nei T., a unchiului [sic !] său, politicianul Lumînăraru, și mai puțin evenimentele sale morale. Prin acest procedeu de metodă proustiană, d. Camil Petreseu a evocat totuși și tipul lui Fred, văzut, în aspectele sale concrete, necomplet în rolul pe care-1 joacă în drama principală, ca partener al d-nei T. In tot cazul, d. Petreseu, atunci cînd și-a ales pe Fred să-i transcrie cu autenticitate, deci fără prejudecăți de scriitor profesionist, experiențele sale romanțate, și-a limitat și relieful de creație al acestui personagiu. Fred este eul său literar, fantoma cu rol de *raisonneur* a concepției sale despre roman.

Criticii care s-au ocupat de *Patul lui Procust* au subliniat mai toți ceea ce am denumit autenticitatea de psiholog a d-lui Camil Petreseu. Spectacol de experiență umană, în lotul iubirii, *Patul lui Procust* este ilustrarea vechilor sale teorii artistice de aversiune în contra literaturizării sentimentelor, văzînd în poezie, în roman, ca și în teatru, un mod de cunoaștere, formulat ca o ,,cunoaștere plastică[14]. Fred Vasilescu si-a luat, în primul rînd, sarcina ideală de a aplica acest concept și în roman. Dealtfel, și d-na T., autodidactă și patroană de magazin cu mobile artistice, scrie dintr-o vocație neprofesionalizată, ci numai din surnlusul unei experiențe de autentică umanitate. In acest fel s-ar putea explica psiholoeia trucată, ca personagiu de roman, a lui Fred Va-

silescu, redus la sensul unui procedeu artistic și degradat din însemnătatea lui de ficțiune.

Două planuri din *Patul lui Procust* epuizează drama d-nei T. și a lui Ladima. Cea dintîi rămîne să-și ducă viața, într-un cult mistic, pentru amintirea lui Fred, Ladima ajunge în chip logic la sinucidere, după ce coborîse toate treptele degradării morale. Numai Fred dispare din acțiune, printr-Un accident de aviație, fapt material, nepregătit printr-o serie de etape analitice. In acest brusc final al lui Fred surprindem și gradul maxim de convenționalism al personagiului. Psihologismul d-lui Camil Petreseu apare suficient de contrazis, printr-o soluționare accidentală, fără o completă logică interioară. Al treilea plan pe care se mișcă romanul e alcătuit din vicisitudinile carierii politice a bătrînului Lumînăraru, tatăl lui Fred și patronul politic al lui Ladima la ziarul *Veacul,* condus citva timp de verva lui pamfletară.

La aspectul de boem ratat al poetului Ladima d. Camil Petreseu adaugă și reversul unui pamfletar, din specia verbală a d-lui Pamfil Șeicaru. Alcătuit din ficțiune și realitate (articolele lui Ladima, reproduse în notă de d. Petreseu, ca document de „autenticitate", utilizează expresii cunoscute ale d-îui Șeicaru), amantul donchișotesc al Emiliei contrariază edulcorarea lirică din epistole cu o veracitate de model neprelucrat. Dacă figura vulgară a lui Lumînăraru e schițată în cîteva linii ferme, între care amănuntul caracteristic cu „brîul lui Iov" e de un pitoresc atît de expresiv, scrupulul documentar al d-lui Camil Petreseu înseamnă o cobcrîre a „autenticității" pînă la fap-

trescu ca pe un romancier cu mijloace profund originale. Am definit altădată conflictul între sexe, urmărit în teatrul și proza d-lui Petrescu. Mai ales tipul bărbatului voluntar, lucid, dar învins prin fascinația instinctului feminin trăiește în dramele sale și în *Ultima noapte de dragoste,* în psihologia lui Gheorghidiu.

De la ciclul său de poezii erotice, *Luminișuri pentru Kicsikem,* din volumul de *Versuri,* trecînd prin toate tipurile feminine evocate pînă aci și pînă la actualul *Pat al lui Procust,* d. Camil Petrescu a ajuns să dea expresia cea mai puternică a partenerei viclene a iubirii virile, femeia, văzută cu o minuție plastică și un relief de sinteză atît de personale.

Se pot găsi nenumărate pagini de observație lucidă a senzualismului feminin, intuit cu o revelatoare „cunoaștere plastică" în *Patul lui Procust.*

„Vremea[11], an. VI, nr. 281, 26 martie 1933

CEZAR PETRESCU :

„COMOARA REGELUI DROMICHET“

Prin *Comoara regelui Dromichet,* primul fragment dintr-o completare ciclică, d. Cezar Petrescu reia investigațiile sale documentare asupra societății românești, aplicîndu-și observația și tematica la procesul dintre clasa răzășească în ruină și invazia progresului industrial intr-un mediu patriarhal. Acțiunea romanului se petrece o parte cam prin anul 1909, după marea revoltă a țăranilor, cealaltă parte îmbrățișează anii de grabnică prefacere de după război, acesta fiind ușor estompat dintr-un conflict în care nu s-ar fi armonizat cu problematica generală urmărită.

D. Cezar Petrescu transformă acest proces social în lupta a două categorii sufletești. De o parte stă conservatorismul agricol al locuitorilor din Piscul-Voivodesei, urmași ai unor strămoși dîrzi, idealiști și însuflețiți de credință, superstițioși și dominați de magia unui atavism nealterat în esență ; de altă par'e se zbate violența materialismului orășenesc, optimismul raționalist și scientismul arid al intelectualului desprins de tradiție, prin formație occidentală.

Cele două lumi reprezintă două simboluri contradictoi'ii, două embleme în luptă de exterminare. Romantismul simplificator al d-lui Cezar Petrescu se pune în mișcare ca un vînt ințețit, conducînd fantoșe omenești reduse la scheme. Ca și la Zola, imaginația deformează și însuflețește, elimină individul și-l înlocuiește cu simbolul social.

Motivul fundamental din care se încheagă atmosfera acestui roman este pur poetic, fantast și neverosimil aplicat la psihologia eroului principal, țăranul Zaharia Duhu, un răzeș visător și autodidact, arheolog romantic, rural cu fobii antiindustriale, cuprins de spaimă apocaliptică la vederea instalațiilor de exploatare a petrolului, pe terenul în măruntaiele căruia caută o nălucă, relicva improbabilă a comorii regelui Dromichet. Zaharia simbolizează tenacitatea conservatoare a răzeșului bîntuit de fantome livrești și identificat cu tradiția înnegurată a unui neam de luptători înverșunați.

Conceptul etnic sămănătorist, care vedea puritatea morală exclusiv în pătura țărănească, a evoluat la d. Cezar Petrescu la un vag romantism alimentat cu ipoteze de preistorie. Tradiționalismul ortodox al neosămănătorismului deviază în proza d-sale înspre un conjectural rasism, din ale cărui elemente originare vrea să motiveze idealismul și credința poporului românesc. Cît de livresc e Zaharia Duhu, maniac semidoct, acaparat de viziuni arheologice, ne-o dovedește monotonia lui interioară desfășurată pe aproape 400 de pagini. E o fantoșe scoasă din imaginație, o mixtură de tradiționalism din poetica evocatoare și des-

criptivă a d-lui Sadoveantu și din *Getica* lui Pâr- van. Zaharia este numai o emblemă romantică, născocită din reveria moldavă a d-lui Cezar Pe- trescu. In cercetările lui absurde, Duhu e ajutat de un cretin, bîlbîit și supus, Oarță, bestie domesticită, desprins parcă din închipuirea grotescă a lui Hugo. De fapt, Oarță e o reeditare a unui alt personagiu, a lui Gîngu, din nuvela *Rîsul,* reînviat sub un nou nume. Inofensiva demență arheologică a lui Zaharia este încurajată și de un intelectual, profesorul Opriș, fost coleg de școală al iluminatului autodidact, celibatar și idealist, spirit metodic, dar temerar în ipoteze ; jocul destinului are grija să-l elimine din viață, omorîndu-1 în războiul de întregire a neamului, spre a nu mai asista la triumful materialismului, care va în- frînge pe Duhu și-i va risipi nălucile preistorice.

Intre spiritele idealiste ale romanului se așează și Madala, ființă ingenuă și pastorală, dezabuzată și resemnată, după ce se mărită cu inginerul Grin- țescu, raționalistul și scientistul care va abate ruina peste patriarhalitatea satului. El e ajutat de financiarul Iordan Hagi'-îordan, acaparatorul terenului petrolifer din Piscul-Voievodesei, și de politicianul Emil Sava, avocat și interpus, spre a înșela bunăcredința oamenilor, manevrînd cu abilitate să le sustragă, la împroprietărire, toate loturile în care dormita „aurul negru[14].

Intelectualul burghez Grințescu este așadar aliatul politicei și al finanței, deși el însuși e păcălit, după cum va fi și Sava, de industriașul Iordan, simbol al materialismului, fără scrupule, și emblemă a capitalismului exploatator. Intre orășeni, duhuri vrăjmașe insinuate printre răzeși,

există totuși o gradație a egoismului. Intelectualii apar în tonuri mai îndulcite. In evaluarea funcției sociale a indivizilor, d. Petrescu multiplică prin personagii episodice procesul între clase. Dacă Zaharia și Iordan sunt limitele extreme ale conflictului, în scenă apar și alți actori mai mici ai dramei. Dispuși în planuri, unii mai în față, alții într-o perspectivă secundară, toți se aseamănă însă ca structură artistică : sunt tipuri generale ale unor categorii sociale bine determinate în istoria prozei naționale.

Ca în toate romanele noastre sociale, de la N. Filimon la d. M. Sadoveanu, ruina boierilor și ridicarea ariviștilor este motivul ce revine în toată țesătura *Comorii regelui Dromichet.*

D. Cezar Petrescu îmbrățișează un cîmp mai larg, ca într-o dezbatere la care iau parte reprezentanți ai mai multor categorii sociale. Inginerul Grințescu, Emil Sava și Ilagi Iordan sunt extremele procesului : burghezia orășenească, atee și amoralizată prin știință, privită ca o nouă perversiune sufletească ; rolul strict al slugii, corespondentul contemporan al lui Dinu Păturică, trăiește în inevitabilul administrator Ilie Săcară, parvenit timorat, ajuns proprietar agricol din vechil, după ce și-a ruinat stăpînul, pe și mai inevitabilul latifundiar. boierul Iloveanu, absenteist, franțuzit, corupt și abulic, prin civilizație, inconștient de primejdiile noilor transformări din țară, exilat dintr-un mediu de barbari, buni numai să-i procure venituri. Vinovat prin absență, deși inofensiv, cu cîtă duioșie îl învăluie autorul pe acest tip convențional, care și-a plimbat umbra desuetă printre atîtea pagini de proză autohtonă !



rice, de tablouri sumbre sau luminoase, pe care le vom aminti mai apoi.

Personagiile de al treilea ordin sunt rurale și strict pitorești, se exprimă într-un limbaj îmbinat din provincialisme, arhaisme și întorsături sintactice de pură virtuozitate sămănătoristă ; scriitorul posedă o putere de asimilare și adaptare destul de variată, duoînd-o pînă la amănunte. Mătușa Ruxandra, mama lui Dinu, avară și lucidă, gospodină și voluntară, se menține într-un unitar ritm de femeie de răzeș, Maranda-Cuțuianca e o vrăjitoare decorativă, baciul Timofti Gîțulea, fost haiduc, bun povestaș și duhliu, e desprins din *Hanul-Ancuței,* Leiba Tudic, crîșmar onest, muncitor, sărac și cu o casă de copii, se furișează din *Venea o moară pe Șiret,* cu discreție și bună amintire, argatul Gheorghe, sărac și îndrăgostit de Sanda, fata unui sătean chiabur, alcătuiesc o pereohe romantică des întâlnită în povestirile d-lui Sadoveanu. Congestionat de material, d. Cezar Petrescu sadovenizează aci eroic, prin expresie și structura personagiilor.

Intre povestire și portretură, d. Petrescri intercalează, ca motive simfonice, o serie de evocări lirice și cîteva fragmente de cronică. In pasagiile realiste domină, firesc, cronica. Faptul de a apela la evenimente prea recente, cunoscute din gazete si din realitatea neprelucrată de artă, este o imixtiune inoportună a ziaristului în lotul literatului. Aluziile la împroprietărire si la semnele electorale ale partidelor, critica alegerilor demagogice, pomenirea „Curbei de sacrificiu'[4] (pag. 301) și mai ales transpunerea aproape reportericească a incendiului bisericii din Costești (pag. 360—367),

cu amănunte topice și de situație, ca moartea preotului cu *Evanghelia* în brațe, dovedesc mijloace prea facile și o reprobabilă confuzie între autentic și artistic.

Dacă fiecare capitol, ca și în *Calea Victoriei,* poartă un ,,motto“ poetic, un leit-motiv liric, acesta este un indiciu sigur de subiectivismul elegiac al d-lui Petrescu, prezent în structura sa de romancier. Uneori însă evocarea lirică se desfășoară pe proporții largi și reamintește originalele sale sadoveniste, pe care a știut să le fructifice cu mijloace proprii.

Se pot cita în *Comoara regelui Dromichet* pagini de poezie primitivă, ca acelea de la începutul romanului, unde evocă viața getică, apoi evocarea unei furtuni surprinzînd pe Oarță și pe Zaharia la săpături (pag. 58—59), a peisagiului rustic desfigurat de erupția unei sonde (pag. 290— 292). aspectul de apocalips al secetei din Pis- cul-Voivodesei (pag. 151—155), și psihoza colectivă a țăranilor plecați în căutarea comorii lui Dromichet (pag. 143—150).

Aceste pilde remarcabile de a reda o atmosferă sunt însă și dovada concepției hibride a acestui roman, în care d. Cezar Petrescu tîrăște o avalanșă de procedee și o încălcare de metode, un gros mîl sămănătorist, o romantică deformare a psihologiei, o documentare de cronică și o simplificare de realism popular.

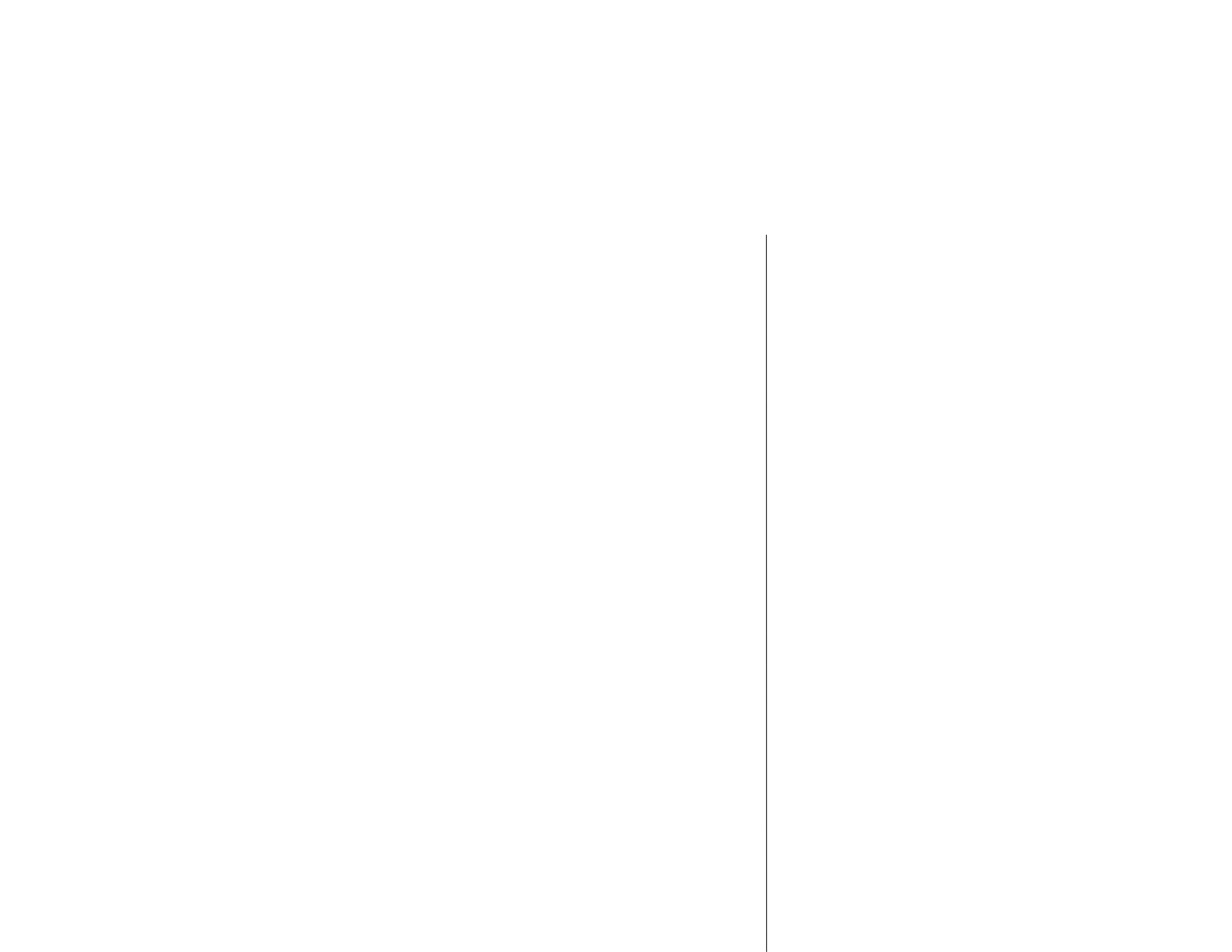
„Vremea", an. IV, nr. 168, 15 februarie 1931

CEZAR PETRESCU :

„AURUL NEGRU“

Din proiectatele romane ciclice ale d-lui Cezar Petrescu, *Aurul negru* continuă *Comoara regelui Dromichet,* acel tablou al transformării unui colț de viață rustică într-un sumbru centru de industrie petroliferă. In Piscul-Voivodesii, unde odinioară s-a-ntins stăpânirea boierilor Iloveni și unde țăranul fantast Zaharia Duhu și-a torturat consătenii cu nălucirile lui arheologice, se-nalță acum o pădure de sonde și se frământă un infern de patimi.

înainte de a intra in acțiunea propriu-zisă a romanului, d. Cezar Petrescu ne plimbă de-a lungul a vreo 50 de pagini de prolog, în care ne evocă o noapte cu viscol și înzăpezire pe Bărăgan. Fragmentul detașat de rest pare o unitate atât prin sugestia lui descriptivă, cît și printr-o gradată dezvăluire a unui incognito. Atmosfera de izolare a stației în care familia șefului Varto- lomeu Diaconu își duce viața e atît de pregnantă, încît prologul pare o nuvelă de sine stătătoare. In realitate, d. Petrescu se folosește numai de un procedeu, ca să ne prezinte două noi personagii :



pe dezabuzatul ministru al Comunicațiilor, Demetru Demetrian, și mediocra existență a familiei Diaconu, pe care hazardul o scoate din rosturile ei limitate, zvîrlind-o tocmai în Piscul-Voivo- desii, unde se macină rezistențele morale și se otrăvesc sufletele cu ambiții primejdioase.

Raportînd prologul la întreg romanul, recunoaștem în tehnica lui pe amatorul de potriveli melodramatice ale destinului, așa cum d. Cezar Petrescu le-a cultivat în nenumărate nuvele.

In noua societate capitalistă din Piscul-Voivodesii vom regăsi pe Zaharia Duhu și pe mamă-sa Ruxandra, îmbogățiți de veniturile ce le aduce „aurul negru", pe inginerul Grințescu, pasionat de explorările lui tehnice, pe Madala, soția lui dezamăgită și tot atît de estompată ca fizionomie, pe ambițioasa Cecil Tudose, nepoata lui Duhu, pe Emil Sava și pe Iordan Hagi-Iordan, reprezentantul burgheziei ariviste, pe vechii cunoscuți, cîr- ciumarul Tudic, ca și Timofti Guțulea, fostul haiduc și povestaș din *Comoara regelui Dromichet.* Nici pe Boldur Iloveanu, boierul absenteist și degenerat, nu l-a uitat d. Cezar Petrescu ; dar pe el l-a lăsat la Paris, decăzut și îmbătrînit, locatar al unei mansarde mizere și pretext de duioșie pentru pasiunea filantropică a lui Zaharia Duhu, prezentat în *Aurul negru* ca un liniștit răzeș, devenit prin voia destinului petrolist, modest în viață și ca fire, gata oricînd să vorbească în pilde și un fel de salvator la timp și cu discreție al tuturor învinșilor. Plecat la Paris să supuie unei operații de ochi pe Ruxandra, Duhu descoperă vizuina sordidă a lui Iloveanu și-l ajută sub o formă ingenioasă și nejignitoare, dăruindu-i niște bijute

rii comandate de el și pretextînd a le fi găsit intr-un zid al fostului conac al familiei lui boierești. Tot el scapă de la sinucidere pe Diaconu, care sustrăsese banii statului spre a cumpăra acțiuni de petrol și apără castitatea amenințată a Ilenuței Precup, fata unui țăran bețiv și logodnica junelui Mihai Peclu, fost funcționar în Piscul-Voivo- desii, plecat la București să studieze. Dacă n-a găsit comoara regelui Dromichet, îmbogățitul Duhu este o comoară de erou, care împarte numai binefaceri pe unde trece. Zadarnic l-am găsi noi prea apostolic, fiindcă închipuirea autorului l-a văzut atît de neprihănit, încît orice obiecție este de prisos. Zaharia Duhu este o apariție necesar angelică, între atîția egoiști, amorali și parveniți din efort personal. Cel puțin el se-mbogățește prin voia destinului; de ce n-am lăsa același destin să-l poarte cu aceeași capricioasă voință ?

Observasem cu ocazia romanului *Comoara regelui Dromichet* varietatea și inegalitatea materialului folosit. Cu excepția prologului, a epilogului și a unor scurte nostalgii ale lui Duhu după candoarea naturii nemutilate de exploatarea petroliferă, d. Cezar Petrescu a părăsit acele puternice evocări lirice din primul roman ciclic. In *Aurul negrii* descoperim totuși o compoziție solid închegată. Abilitatea tehnică a d-lui Petrescu este poate una din capitalele sale însușiri. Știe să facă un roman cum știe constructorul să înalțe o complicată schelărie. Meșteșugul atît de disprețuit de tinerii scriitori a ajuns la d. Cezar Petrescu o virtute cardinală. Nu mai e nevoie să insistăm asupra avantagiilor și inconvenientelor lui, în producția fecundului nostru prozator. Deosebim

Zaharia Duhu și alte spirite idilice, credem că este prea anecdotic analizat, ca să ne dea fiorul marilor ciocniri epice.

Dar poate nu tocmai acest efect a țintit d. Petrescu, ci mai curînd și-a servit pasiunea sa de ziarist, scoțînd în evidență cîteva tipuri de politicieni, pe care-i satirizează cu o vervă directă. Intre ei, cel mai colorat este Horia Țincoca, deputat opoziționist prin temperament și pentru galerie, cuprins și el de valul capitalismului cosmopolit și ajuns un simplu instrument în mîna omului de afaceri veroase și profitor al numelui comun, fratele său, Vasile Țincoca.

Nu vrem să insinuăm că toate faptele puse pe socoteala lui Horia Țincoca sunt și autentice ; dar în portretul lui moral există atîtea trăsături tipice ale unui cunoscut „tribun[14] contemporan, încît n-am dori autorului un proces de calomnie, cum s-au văzut atîtea în ultima vreme, în Franța, unde pașnicii cetățeni provinciali s-au simțit vizați în personagiile fictive care le semănau.

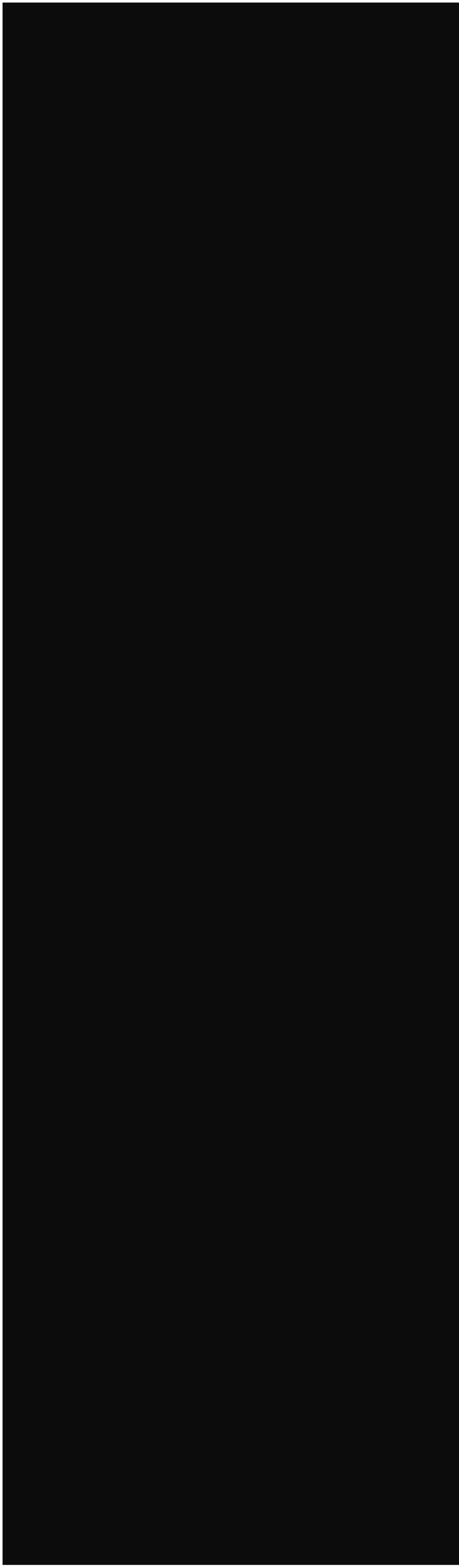
Iată portretul lui Horia Țincoca, atît de asemănător unui model viu : „Om de necurmată agitație și de spasmodice izbucniri, Horia Țincoca adusese în politica românească, a doua și după război, un element necunoscut, răsărit din fauna votului universal. El reprezenta elanul urletului, crispația pumnului, îndrăzneala înjuraturii împroșcată spre banca ministerială cu toți clăbucii scuipatului, spontaneitatatea cuvîntului irupt înainte de a fi cugetat, și poate tocmai de aceea, adeseori, memorabil și just. Camera deputaților era terorizată de invectivele rostogolite vijelios, cînd

Hoi'ia Țincoca sărea de pe bancă roșu ca un rac fiert, se repezea spre tribună, răcnea spre banca ministerială, se întorcea cu gesturi scurte și vîrîte în ochii adversarului, cu manșetele scăpate afară și cu ochii bulbucați gata să-i plesnească din orbite, gemînd, spumegînd, amenințînd, trîntind capacele băncilor, călcîndu-'și colegii pe bătături și împrăștiind o adevărata panică fizică" (pag. 187).

Amănuntele continuă și pun în lumină încă o dată procedeul de a luneca în cronică a d-lui Cezar Petrescu.

Pornit pe această pantă a satirei, ne tîrăște cu facilitate spre caricaturizarea convențională, ca în pi'ezentarea lui Reginald Gibons, conducătorul străin al întreprinderilor din Piscul-Voivode- sii, după victoria capitalului internațional. Toată făptura de automat ridicol — cu acea mascaradă solemnă și contemplativă a distracției lui săptă- mînale, cînd își privește soția goală pe divan, nefericita Ilenuța Precup, fumînd și bînd în liniște, ca apoi s-o părăsească umilită și nesatisfăcută — este de o naivitate care nu poate justifica sinuciderea logodnicei lui Peclu. Cînd d. Cezar Petrescu șarjează este dezarmant prin candoare. Nu ne displace însă acel pitoresc *raisonneur,* inginerul Van der Vondel, interpret al gîndurilor autorului, dar personagiu mai umanizat.

Oricît s-ar voi documentar, este în *Aurul negru o* umanitate atît de fictivă, o reverie în cadre epice atît de vizibilă, încît ne întrebăm dacă d. Cezar Petrescu și-a impus să creeze oameni sau să demonstreze mai curînd o anume ideologie senti-



mentală. Şi, poate, n-am greşi dacă am răspunde şi de data aceasta afirmativ.

„Vremea", an. VII, nr. 32G, 18 februarie 1934

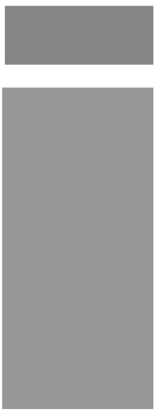
ANTON HOLBAN:

„O *MOARTE CARE NU DOVEDEŞTE NIMIC"*

Romanul nostru nu excelează în studiul analitic al cazurilor de conştiinţă. Cu excepţia d-nei Papadat-Bengescu, a *Omului descompus* al d-lui Aderca, a pătrunzătoarei analize a geloziei din primul volum al romanului *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război* al d-lui Camil Petrescu şi a cîtorva pagini de debut din *Mătuşa Matilda* a d-rei Stahl — domeniul e aproape virgin.

în subtilităţile psihologismului, scriitorul trebuie să ducă un desăvîrşit calm şi un fel de atentă auscultaţie în propriul lui suflet. Autobiografia poate fi uşor poetizată, deformată cu închipuirea, proieetînd-o în planuri ideale, care nu se menţin în sinceritate decît prin punctul de plecare în contact cu realitatea de la care a deviat. Transformată în investigaţie lucidă, ea devine un simplu instrument de cunoaştere, o descindere în uman, urmărind să descifreze un tip psihologic. Dacă porneşte de la un substrat autobiografic, romanul de analiză se conciliază într-o generali-





sufletești și de ale Irinei. Se vrea iubit și nu este sigur de pasiunea femeii. O consideră ușuratecă și fiindcă i s-a dat i se pare că săvîrșește un act mecanic ori de cîte ori o posedă. După fiecare scenă de acest fel el se consideră eliberat ; descărcarea nervoasă îl calmează, obsesia se risipește și iată că își poate îngădui veșnica lui ipoteză liniștitoare : Irina e dominată de el, fără ca să se simtă angajat într-o pasiune reciprocă. Jurnalul lui Sandu s-ar fi putut întinde, pe aceste alternanțe, pe mii de pagini, fără o soluție concludentă.

Bărbatul care se socotește atît de lucid în analiza căreia se supune cu o amară voluptate n-are totuși intuiția dragostei — mai just, a femeii. Plecat la Paris, punînd între slăbiciunea lui și mobilul de incitație distanța, nu-și cîștigă liniștea. Pasiunea este o ardere lăuntrică, în timp ; e de ajuns să se simtă singur, ca închipuirea și curiozitatea să-i sfărîme presupusa indiferență.

Irina îi pusese odată categorica întrebare : „Ce ai de gînd să faci cu mine ?“ Sandu, tip de voință fragilă, afectat de neputința de a conchide, dă un răspuns logic, după structura lui : îi dă libertatea și chiar o sfătuiește să se mărite. In raport cu încercările Irinei de a se căsători, intervine Sandu cu vechile raționamente : ironizează pe candidații eventuali, subliniindu-și indirect superioritatea. într-o problemă în care femeia își pune sufletul și simțurile, bărbatul activează cu rațiunea. Planurile sunt contradictorii și drama se petrece pe două paralelele fără punct de tangență. E de ajuns însă ca Irina să se descătușeze de cercul vicios al irezolvării, căsătorindu-se, evident

pe Sandu, în etapele esențiale ale confesiunii, la
dubiu integral. Se îndoiește de propriile lui stări

din clasica răzbunare a femeii care se simte părăsită, ca Sandu să reacționeze, să se simtă nenorocit și subprețuit, să se umilească și să se plîngă, să caute a schimba cursul unei vieți pe care n-a acceptat-o decît ca pe un provizorat indefinit. Concesiile încep din partea lui cu aceeași precipitare cu care pînă acum își aglomera rezistențele. Abia în fața faptelor își dă seama că a iubit-o pe Irina ; crede în pasiune după ce a respins-o; Sandu se descoperă îndrăgostit cînd e prea tîrziu. Irina e dispusă să renunțe la căsătorie ; asigurat în parte, reintră în vechiul lui eu : iar o disprețuiește și o consideră fără personalitate, iar se crede disponibil și pleacă din nou în Franța. O scrisoare a unei prietene comune îi anunță că Irina a murit într-un accident, în munți. Dar în sufletul lui orgolios și nesigur, interpretează sacrificiul femeii ca o jertfă logică : „A fost convinsă că-mi este de prisos și dispăruse[14] ; supozițiile nu dorm însă nici în fața evidenții. Scepticismul bărbatului hipertrofiat își mîngîie raționamentul cu o posibilitate, dacă nu controlabilă, anulatoare a durerii ca un calmant la-nde- mînă foarte comod : *Poate a lunecat.*

Pe aceste cuvinte se încheie subtila analiză a iubirii din O *moarte care nu dovedește nimic.*

Dacă romanul de analiză are predilecție pentru materialul autobiografic, tehnica lui variază cu o suplețe conformă cu timpul. Benjamin Constant a scris *Adolphe* într-o narațiune lineară și cu o liniște clasică ; tot astfel și Fromentin pe al său *Do- minique.* în *La porte etroite,* Gide s-a folosit de aceeași metodă, pe care a schimbat-o însă în

L'ecole des țemmes cu procedeul mai artificial a două jurnale intime juxtapuse, Jacques Char- donne, în *Eva,* a adoptat tehnica simplă a jurnalului unic, în care își însemnă etapele mai puternice ale unei evoluții morale într-un ciclu de sentințe și observații interioare.

Metoda d-lui Holban am putea-o numi evocativă ; ea se abate de la modelele cunoscute ; stările sufletești se asociază în legătură cu incidente reale reînviate de memoria afectivă. Evoluția personagiilor e urmărită mai mult în timp decît în spațiu. Analiza se-ntretaie cu evocarea, reflexia cu fulguranța plastică a faptelor mici, dar semnificative. Romanul său e alcătuit ca un subtil mozaic, în care fragmente miniaturale, stilizate cu gra-(ție și poetizate cu descripții, întregesc o psihologie. Desigur că această tehnică e luată din procedeele disociative ale analismului proustian, pe care d. Holban l-a aplicat cu migala unui pictor care ar reduce scara de frescă la miniatură. Analiza sa lucidă nu ignoră grația interioară și stilistică. O *moarte care nu dovește nimic* este adevărata afirmare de prozator a d-lui Anton Holban.

„Vremea", an. IV, nr. 180, 29 martie 1931

I

ANTON HOLBAN :

„IOANA"

De la romanul O *moarte care nu dovedește nimic* pînă la *Ioana,* d. Holban a evoluat spre un analism dus pînă la o veritabilă tortură morală. Cînd ne-a.m ocupat de primul său roman, care Da afirmat printre tinerii scriitori de merit, am insistat asupra nuanțelor sufletești care sintetizau un tip cu o anume structură erotică. Dacă metoda asociativă a reintegrării stărilor interioare ale- personagiului era de filiație pirious'tiiană, am putea totuși să surprindem și o compoziție meticulos gradată, o unitate de esență clasică a caracterului analizat, păstrată cu o grije care nu disprețuia un vădit efect artistic. Tehnica proustiană era însă mai mult formală, fiindcă sentimentul unei perfecte simetrii învingea, la sfîrșit, impresia de disociere psihologică.

In *Ioana,* d. Holban trage ultimele concluzii ale metodei integrării și dezintegrării analismului lui Proust. Mai întîi, a urmărit să risipească orice impresie de finit a romanului, rupîndu-i simetria. Să fim bine înțeleși, căci nu voim să spunem că d. Holban nu și-a stors subiectul de toate posi-

aceea a geloziei. Cu trei ani înainte de a veni împreună la Cavarna Port, Sandu se despărțise de Ioana. Voiau amîndoi să se vindece de suferința unei iubiri care le-a ucis liniștea. Terapeutica uitării părea a fi unica salvare dintr-o situ- (ație care nu ducea la nimic. Femeia a recurs la procedeul clasic al posibilei eliberări din absolutul pasiunii : reface un simulacru de iubire cu un alt bărbat, un prieten al lui Sandu, care a așteptat un loc vacant, ocupîndu-1 fără mari eforturi. Un fel de vindecare a metafizicii prin fizică. Dar procedeul dă greș. Pasiunea este mai adîncă decît bănuiau amîndoi; ea persistă în nostalgia femeii după iubitul absent și în chinul geloziei torturînd pe bărbatul ce nu poate renunța la sentimentul posesiunii integrale. După trei ani de sterilă suferință, se hotărăsc să reia firul întrerupt al vieții comune. Iluzia vindecării a fost prima iluzie ; a doua este iluzia refacerii. Ioana, în rezervele ei instinctive de femeie, poate ar fi găsit înlăturarea fatalității prin fireasca revenire la Sandu; dar el este un neliniștit, un analist nemilos al tuturor stărilor sufletești, un cazuist al propriei pasiuni. Reluarea vieții în comun, la Cavarna, pe timpul verii, va deveni un infern pentru amîndoi. Sandu își retrăiește pasiunea printr-o gelozie extenuantă. Dacă se poate spune, o luciditate absurdă îi destramă echilibrul interior ; o voluptate perversă îl îndeamnă la autoflagelare ; dorința de răzbunare prin tortură a femeii care a păcătuit îl biciu- ește maladiv, iar refacerea obsedantă a umilințelor geloziei, voind să reconstituie faptele petrecute ou celălalt, îi pune la îndemînă explicații

caracterele personagiilor ; nici Ioana și nici Sandu nu sunt două tipuri psihologice, conturate în limitele unor sentimente definitive. Adevărata lui temă este metamorfoza unei stări morale absolute,

a greșelei Ioanei, cu justificări psihologice a tot ce s-a întâmplat.

Vindecarea nu vine prin reluarea unei pasiuni întrerupte ; fericirea nu se poate redobîndi. Dezastrul morar definitiv este strigătul repetat, lamentabil, sfâșietor al lui Sandu. Atunci ce-i rămîne, dacă liniștea e o iluzie, iar temperamentele lor ireductibile sunt într-o încordare fără soluție ? Un singur lucru — cunoașterea, introspecția infinitezimală, chinul sterp al explicărilor și justificărilor formulate în sentințe morale care însoțesc fiecare moment analitic. D. Holban a [1] abuzat aci de seducția introspecției proustiene ; arta nu trebuie să emoționeze, nici să tipizeze^, nici să purifice — ea trebuie să cunoască, să meargă pînă la ultimele fibre de care se leagă rădăcina unui sentiment. Dar Proust nu este numai un abstract moralist, un analist împins pînă în pînzele albe ; el reconstruiește un sentiment, și deci și un personagiu cu ajutorul unor infinit de subtile tentacule, al unui suprasimț al vieții. Analismul proustian nu duce la colecția unor piese moarte de anatomie morală. Un sentiment feeric al vieții învăluie lunga serie din *Â la recherche du temps per du.* Analiza nu anulează sinteza. Este ceea ce ni se pare că se întîmplă în *Ioana* d-lui Holbam, atât de prețioasă în amănunte, în observații morale, transformate în sentințe psihologice, atît de intensă în momentele izolate ale unei covârșitoare analize a geloziei.

Proust a descompus „misterul[14] unui sentiment atît de profund, de capricios, de aberant, în formele pe care le ia uneori, ca iubirea, fără să-i fi volatilizat magia ; marea lui descoperire psi-

hologică este de a fi coborît această magie cu cîteva trepte mai în adîncul subconștientului uman, transformând un complicat laborator de investigație morală într-o nouă și vie realitate.

Întîmplător am citit de două ori *Ioana* d-lui Holban ; o dată în manuscris, apoi în volum. Impresia de laborator, de analiză chimică, pentru a surprinde fenomenul într-o formulă simbolică, ce nu se precizează, a persistat de ambele dăți. Aș numi procedeul său analist un procedeu didactic, în sensul unei abuzive raționalizări, al unei prea cădite căutări de certitudini a cunoașterii unui sentiment. După lectura romanului rămîi, pe masa de operație, cu două cadavre disecate în cele mai ascunse fibre intime ; voind să reconstitui magia vieții, constați că refuzul e un răspuns prea categoric. Există o forță, am putea spune negativă, în analismul d-lui Holban ; ea despică gelozia în componente nebănuite, în străfunduri care scot la iveală o adevărată mizerie a tragismului condiției noastre umane. Un pesimism lucid, o obsedantă aspirație spre absolutul sentimental, un sens al fatalității biologice în care se zbat eroii se desprind clar din ultimul său roman. Un gust de cenușe rămîne după terminarea lui ; dar sentimentul vital al contemplației, al superioarei noastre siguranțe, de suferinzi care ne putem obiectiva tragediile, nu aureolează memoria noastră artistică. Explicația poate sta în faptul că d. Holban a aplicat cu exclusivitate numai o față a metodei proustiene, analismul, pe care l-a împins la virtuozitate exasperantă.

Sentimentul morții, al unei morți morale sau al unei nefericiri invincibile este fără îndoială

atitudinea ce se desprinde din *Ioana;* tot el susține, în parte, și laborioasa analiză a romanului. Dar credem a-1 găsi mai persistent, mai transpus în contemplație, în acele prețioase medalioane, în care d. Holban încrustează cîteva figuri episodice, ca Aii, Kadîr, Arabela și pisoiul Ahmed. Ceea ce nu înseamnă că celelalte portrete nu au o finețe și un contur tot atît de precis. Mai presus însă de acestea, trebuie să relevăm că sentimentul morții, panica în fața neprevăzutului, care atenuează pînă și tragedia esențială, gelozia, învăluie cu un mister plin de sugestie figura placidă a lui Viky. Episodul acesta care încheie romanul, participă integral la contemplația care gravează în spirit un turburător spectacol uman, transpus în ficțiune artistică.

Prețuim în *Ioana* d-lui Holban un efort excepțional de analiză psihologică, o conștiință autentic chinuită de tragismul vieții și o înclinație organică spre experiențele mari morale ; subtilitatea sa de analist îl fixează printre fruntașii tinerilor noștri prozatori.

„Vremea", an. VIII, nr. 372, 20 ianuarie 1935

GALA GALACTION :

„PAPUCII LUI MAHMUD“

Primele povestiri ale d-lui Gala Galaction erau însuflețite de limbile arzătoare ale fantasticului si alimentate de materia inflamabilă a pasiunilor carnale. Creștinul sfîșiat de demonul instinctelor își mărturisea febra în jocurile unei închipuiri neliniștite, care înfrumuseța păcatul cu aprinse obsesii. Destrămarea morală a eroilor era un pretext de ardere lăuntrică, fără preocupări de a analiza, a judeca și aproba cazuri de conștiință.

Cu timpul, părintele Galaction și-a amintit de rasa ce-1 consacrase slujitor al Domnului și a îmbrăcat-o și la masa de scris. A urmat o activă afirmare a predicatorului și a conferențiarului moralizator, propagandist al toleranței evanghelice, în vederea unei mai suportabile alcătuiri a vremelnicei vieți omenești. Literatul și-a fixat o ideologie sentimentală din eteroclite elemente confesionale, într-un eclectism acomodat cu o dulce frivolitate față de rigiditatea despărțitoare a dogmelor. Creștin lipsit de fanatism, părintele Galaction i-a îngăduit poetului să viziteze și zona plăcerilor pămîntești sub forma lor cea mai ispi-

titoare, dragostea. Primul său roman, *Roxana,* este o asemenea conciliere a dogmelor și a iubirii, rezolvată în cerul pur al stărilor mistice și matei riale. Eroii își teologizează dragostea după un ușor ritual confesional. Intervenția ideologului devine evidentă, în paguba poetului, care se preocupa altădată numai de voluta febrei pe oare se consuma. Astfel, cel dinții roman al d-lui Galac- tion a dezamăgit deopotrivă pe credincioși, ca și pe sceptici, tocmai fiindcă intenționa să-i împace într-o ambiguă împerechere a moralistului cu poetul.

Romanul *Papucii lui Mahmud* e construit tot pe ideologia toleranței religioase și pe ideea armonizării relativismului confesiunilor, într-un absolut comun și într-o practică egală a omeniei. Intr-un cadru patriarhal, de tîrg provincial, trei breslași umili, un creștin ortodox, un mahomedan și un mozaic imaginează o miniatură de internaționalism etic, înfrățindu-se pe bază de milă și toleranță reciprocă. Acțiunea se petrece pe timpul războiului de la 1877, într-o depărtare de epocă mai prielnică pentru credibilitatea faptelor. Nimbul de basm evanghelic luminează mai firesc în- tîmplările retrospective ale eroilor, pe care d. Ga- laction îi convoacă, spre a-i înlănțui în consensul iubirii reciproce.

Acceptăm romanul *Papucii lui Mahmud* mai mult ca pe o povestire filozofică, cu tîlc de toleranță religioasă, în genul „romanelor" lui Vol- taire și Anatole France. Atmosfera istorică, decorul naturii, structura personagiilor, logica prestabilită a faptelor și a psihologiilor. coincidența de

simpatie a eroilor principali acoperă cu abilitate intențiile moralizatoare ale operei. Ceea ce turbura impresia literară în *Roxana* era stăruința ideologului, aerul de predică abstractă a conversațiilor, tonul de pastorală deghizată în gura personagiilor. Ideea concilierii confesiilor în substratul comun al umanitarismului și omeniei străbate în *Papucii lui Mahmud* ca o ușoară disertare, accidentală și încadrată de fapte, ca un comentariu complimentar, fără a fi nici pedant, nici retoric si împovărător. D. Galaction a frecventat cu folos spiritul de disertă subtilitate al povestirilor lui France, respectînd necesitatea de imprevizibil a imaginației, farmecul pitoresc și de expresie. *Papucii lui Mahmud* literarizează o temă și propagă o atitudine etică în limitele atrăgătoare ale unui ponderat fantezism. Chiar întîlnirile melodramatice dintre eroi, ca aceea între ieromonahul Venia- min, fiul spiritual al schimnicului Silvestru, sortit să ridice ispășirea lui Savu Pantofaru, pe care-1 spovedește, în ajunul morții, pe vasul Cobra, în drum spre prietenul lui, Ibnahim, se încadrează în logica povestirii ; tot astfel, scenele de aspect senzațional, ca înmormântarea lui Mahmud, ucis de Savu, intr-un. moment de inconștiență alcoolică, alături de părinții lui creștini, sau simetrica lui înhumare în pămîntul turcesc devin ilustrări suportabile ale temei. împăcați în moarte, Mahmud și Savu se contopesc în unitatea marelui mister și se egalează dincolo de diferențele confesionale. Pitorești, sumar schițați, semenii care întretaie viața eroului dau un fundal de realism excepționalei lui renunțări și redempțiuni ; uci- zînd pe prizonierul turc Mahmud, Savu părăsește

Ceea ce a încercat să exprime părintele Galaction în ambianța modernei *Roxana,* credem a fi izbutit să realizeze mai ușor în povestirea de simplitate patriarhală din *Papucii lui MahmucL.* Propagandistul e ajutat, de data aceasta, și de literat.

„Vremea", an. V, nr. 223, 31 ianuarie 1932

Mărturisim că simpatia noastră critică merge cu preferință înspre două evocări, învăluite în misterul perspectivei atemporale : adolescența lui Bizu și capitolul final al romanului, în care se unifică într-un fascicol luminos natura unei sensibilități, retrăind în mirajul unei concentrări retrospective regretul unei vieți care putea fi altfel, dacă n-ar fi fost predeterminată de o structură pasivă și timorată. După cum Bizu a turburat copilăria fragilă a d-lui Lovinescu, prin existența lui de fantomă cu intervenții în ordinea firească a evenimentelor, tot astfel viziunea noastră critică e obsedată de umbra omului apropiat, real și cunoscut, conducîndu-și confesiunea între un cer de poetică ficțiune și intervenția directă a propriei speculații. Copilăria și adolescența, cu persistentul sentiment al izolării și al morții, cu obsesiile și experiențele erotice decristalizînd iluzia asupra vieții, rătăcirile prin peisagiul local și lipsa de concordanță sufletească dintre el și familie aparțin deopotrivă autorului și fictivului Bizu. Imaginația și realitatea se suprapun într-o evocare impersonalizată. Din momentul în care Bizu intră în febra tuberculozei lui incipiente, recapitulează prăbușirile de conștiință și renunțările lui treptate la viață, predilecția pentru Horațiu și anecdotica tipurilor întîlnite în lupta cu moartea, în decoruri variate și sub dominația dezastrului propriu prin autoanaliză, își anulează în bună parte ficțiunea, înlocuind-o cu memoriul. Aceste conisidenaționi asupra orientării estetice înspre antichitate a lui Bizu par un ecou al autocriticei din al doilea volum de *Memorii:*



secundo individualități. Ne aflăm în fața unei disocieri, în care. dacă am schimba persoana a treia cu persoana întîia, ne-am găsi în limitele unei perfecte autocritici, ca la începutul celui de-al doilea memorial.

însuși sentimentul morții, trăit în planul viu al sensibi’ității, în primele lui etape se abstractizează adesea luînd aspectul unei lucide speculați uni :

„După cum noțiunea rotunzimii sau a rotației pămîntului nu împiedică pe nimeni de a călca solid pe suprafața netedă a șesului, de a se crede punctul central al armoniilor cerești și de a-și reglementa momentele zilei după mersul aparent al soarelui, tot astfel, conștiința teoretică a neantului universal nu-i împiedică pe oameni de a trăi ca și cum ar fi nemuritori. Intr-un cuvînt, voința de putere fiind expresia profundă a individualității, moartea neavînd decît o valoare de idee abstractă, indiferentă, din ciocnirea lor, sentimentul voinței de putere învinge mai totdeauna. Incapacității omului de a-și reprezenta concret, viu existența lumii fără prezența sa, i-a răspuns instinctul nernărturisit al eternității individuale, ce sălășluiește în el. Din miezul acestor considerații elementare rezulta pentru Bizu, de oricîte ori încerca să-și înceapă cartea, o dublă poziție : pe de o parte, sentimentul stagnării într-un loc comun, iar pe de alta, izolarea într-o atitudine rară, urmată de consecințe incalculabile ; a constata realitatea științifică a labilității universale și prezența ei națională în om, e, sub un aspect, o banalitate inutilă, după cum, sub celălalt, o revelație zguduitoare, care ar trebui să schimbe

Perspectiva morală e prea apropiată, luciditatea prea ascuțită ca să ne poată da iluzia obiectivării unei

le ale
a la
tea
tiv,
ase la
stul de
a se
upă
letește
ntru
lte
ndeții
ere, în
iuni
mai
al, ci
fi
s,
g. 110
ază

integrare afectivă în tradiția etnică, un testament sufletesc și un mare capitol, alternînd între ficțiune și confesie, din *Memoriile* d-lui E. Lovinescu. După ce și-a făcut critica, cu luciditate și abstracție, prin *Bizu* își construiește biografia, cu viziune poetică și ușoară travestire prin ficțiune.

„Vremea", an. V, nr. 263, 13 noiembrie 1932

G. CĂLINESCU:

„CARTEA NUNȚII"

Cînd ne-am ocupat de biografia lui Eminescu, scrisă de d. G. Călinescu, am amintit despre începuturile sale lirice, de scurtă durată dealtfel, insistând asupra originii literare a criticului de astăzi. Fantezia și sensibilitatea, prezente cu deosebire în portretele din cea dinții fază a impresionismului său evocativ, și-au destins aripile și în Viața *lui Mihai Eminescu,* în amplul portret al poetului și în al tuturor figurilor care au venit în contact cu zbuciumata existență a Luceafărului. Talentul literar al d-lui G. Călinescu a depășit limitele necesare cerute unui critic. Nu că am fi crezut vreodată că un critic trebuie să aibă o expresie brută, dar lirismul nu este starea de comprehensiune cea mai recomandabilă într-o carieră dedicată înțelegerii și explicării valorilor altor creatori. încurajat în direcția însușirilor sale netăgăduite, d. G. Călinescu, dotat cu o fantezie colorată și stăpîn pe un stil de o amplă retorică, și-a îndreptat atenția spre roman. Dacă în portretul critic ficțiunea e stânjenită de modelul prea eonitu-

rat, de la oare pleacă, în epica pură se poate da curs liber creațiunii.

Primul roman al d-lui G. Călinescu ne dă prilejul, mai curînd decît ne așteptam, să-i verificăm posibilitățile epice; dar *Cartea nunții,* în substratul ei cel mai viabil, ne recomandă tocmai vechile sale însușiri de lirism evocator, fie în capitolele descriptive, fie în repetatele imnuri aduse erotismului și adolescenței. Literatura abundent risipită în portretele criticului Călinescu se răsfață, de data aceasta, în romancierul Călinescu, mai puțin observator al vieții și analist plastic al sentimentelor. Oricît ar părea de improprie împerecherea noțiunilor de analiză plastică, credem că este o formulă firească, aplicată la romanul psihologic. Să ne amintim de recentul roman al d-lui Camiî Petrescu, *Patul lui Procust,* unde figura Emiliei se plasticizează cu un relief de neuitat, tocmai prin procedeul analizei, care în loc să destrame sinteza contribuie la progresiva ei realizare De cîte ori d. G. Călinescu se folosește de analiză, în caracterizarea personagiilor din *Cartea nunții,* abstracția îngheață viața (e vorba de viața transpusă în ficțiune) și inteligența critică anulează intuiția creatoare.

Schematic, atitudinea din romanul d-lui Călinescu se reduce la un contrast de esență lirică și rezolvat tot printr-un proces liric. De o parte stau bătrînele asexuate din „casa cu molii“, la care se alătură și abulicul Silvestru Capitanoviei, bătrî- nul profesor sinucis, după un abstract examen de conștiință, de cealaltă se opun simetric Jim, Vera și Bobby, reprezentanți ai tinereții și ai unui simț panic al voluptății de a trăi.

rile sale lirice sufocă figurile din roman, zvîrlin-du-le într-o irecuzabilă penumbră.

Se pot cita admirabile pagini de proză lirică din cartea sa, cînd revelatoare ale unui sentiment al naturii, de o incandescentă forță, cînd afirmînd un elan erotic, ridicat la potență cosmică, cînd de o puternică emoție meditativă. Dacă mersul epic din *Cartea nunții* este izbit de o certă soluție de continuitate, contemplația lirică dă sunetul autentic al acestui roman :

„Jim dădu la o parte cămașa de pe pîntecele supt și neted al Verei și-și așeză urechea caldă pe el.

«Tot misterul vieții — gîndi el mai departe — aci este, în acest pînteoe. Acolo, sub astrahanul negru al părului puberal, în viscere, este un mic potir fierbinte numit barbar uter și care este leagănul omenirii, tot așa după cum nucleul solar este leagănul lumilor siderale.

Acolo am stat eu însumi încolăcit cînd lumea se făcea pentru mine și de acolo se vor desface în miriade de foi generațiile viitoare. Eu cred cu vanitate puerilă că-mi satisfac nevoile fiziologice și că-mi dovedesc puterea mea de insinuație asupra femeii. în realitate, misterul vieții mă împinge atît pe mine, cît și pe această tînără și drăgălașe nerușinată să rodim uterul avid de sămînță. Dacă n-am fi decît noi doi pe acest pămînt, roadele lui ar fi totuși miraculoase. Din noi ar ieși zece trupuri, din cele zece o sută, din cele o sută o mie și așa mai departe, și peste cîteva mii de ani pămîntul ar fi din nou un furnicar de oameni, ieșiți toți din noi doi»“ (pag. 329—330).

Sau :

,,— Vezi tu — zise el, mîngîind-o pe păr și sărutînd-o — aci în viscerele tale este principiul universal al Facerii ! Cîtă vreme tu vei rodi, universul există. Dintr-un astfel de uter au ieșit la facere aștrii și stelele, pămîntul și natura. Dacă viscerele tale s-ar usca, și împreunarea noastră ar fi seacă, atunci odată cu moartea noastră s-ar produce moartea virtuală a generațiilor. Pămîntul s-âr răci și zbîrci, stelele ar cădea la loc spre nucleele lor ca fulgii de cenușă în vatră, scînte- ile lumii eterice s-ar strînge într-o singură flacără tremurată și chircită, care, la rîndul ei învinsă de ghețurile golurilor eterne, s-ar încleia într-o zgură de neguri, restabilind întunericul fără margini și fără sfîrșit“ (pag. 367).

Trecînd peste inoportunitatea epică a acestor frumoase tirade și detașîndu-le pentru lirismul lor, în care se glorifică principiul proereației, ca suprem sens vital, indicăm însă unde se pot căuta calitățile permanente ale d-lui G. Călinescu, scriitor.

„Vremea[11], an. VI, nr. 284, 23 aprilie 1933

G. CALINESCU :

„ENIGMA OTILIEl

Familia, mai mult sub aspectul ei pitoresc și evocativ, era o preocupare vădită și-n primul roman al d-lui Călinescu, în *Cartea nunții;* bătrî- nele asexuate din „casa cu molii" și profesorul Silvestru Capitanovici alcătuiau un clan interesant și ar fi putut singur să formeze substanța unui roman. Dar d. Călinescu avea, atunci, o concepție prea eterogenă despre acest gen în care a voit să cuprindă prea mult, oscilînd între portret, lirism și document, cu prea mari salturi ca să fuzioneze într-un tot organic atîtea preocupări.

Romanul de astăzi, *Enigma Otiliei,* este construit cu un meșteșug sigur, pe mai multe planuri, și cu o detașare epică întru totul stăpînă pe materialul uman, atît de divers și de închegat în fizionomia lui. D. Călinescu se afirmă ca un excepțional creator epic, lunga sa povestire degajînd clar conturat și cu subtile nuanțe, în același timp, o serie de tipuri psihologice de o reală viabilitate în ficțiune. Senzația de lucru văzut (evident, în obiectivarea fanteziei), de curgere firească a împrejurărilor și de autenticitate umană și socială a

personagiilor este necontenit susținută. D. Călinescu nu s-a preocupat, în *Enigma Otiliei*, de nici o teorie la modă asupra romanului, de nici o tehnică pretențioasă și cu veleități de sincronizare. A procedat clasic, după metoda balzaciană a faptelor concrete, a experienții comune, fixînd în niște cadre sociale bine precizate o frescă din viața burgheziei bucureștene. Nimic livresc, nimic inventat în atmosfera în care personagiile evoluează ; impresia de realism, de experiență treptată, așa cum o imprimă viața, cu sinuozitățile, cu surprizele, cu umbrele și luminile ei, este covîrșitoare. Dacă poate fi vorba de un procedeu evident, în romanul acesta, el se reduce la existența tînăru- lui Felix, martor și actor în toate întîmplările aproape, care alcătuiesc romanul cî-torva familii și construiesc temperamentul cîtorva tipuri. Studentul sentimental Felix Sima primește o magistrală lecție de viață, cu riscul dezamăgirilor, dar și cu avantajul de a deveni lucid, observînd atîtea realități tragice sau comice. Romanul este astfel centrat pe mobila psihologie a unui adolescent în plină criză de creștere și de formare a personalității ; pe această mobilitate, ca pe o axă de orientare, se organizează întîmplările epice, se dezvăluie caracterele mascate sau brusc puse-n mișcare ale personagiilor cu o structură bine definită. D. Călinescu n-a pornit de la abstracțiuni, de la idei psihologice cînd și-a construit tipurile ; ele se realizează, cu amploare, cu bogăție de impulsii și cu nuanțe multiple, pas cu pas ; dacă reacțiunea lor este, în esență, aproape constantă, este o dovadă că structura lor permanentă se adaptează la fiecare nouă împrejurare, sugerîn-

du-ne acea impresie de viață care se realizează sub ochii noștri. Un fel de vervă a ritmului interior străbate, ventilînd narațiunea ; dar ea nu izvorăște din atitudinea scriitorului, ci din buna dispoziție, din pasiunea impersonalizată a observatorului, stăpînit de o singură satisfacție, să ne afirme, necontenit parcă : asta e viața ! Și-ntr-ade- văr, romanul *Enigma Otiliei* nu demonstrează nimic ; constată, reconstituie experiențe umane și tipuri ; iată de ce vedem în noua carte a d-lui Călinescu o vocație de prozator și descifrăm o structură epică. Intuițiile sale pornesc din substratul biologic al personagiilor, iar destinul fiecăruia este logic motivat prin orice împrejurare nouă ar trece. Viziunea capătă pecetea credibilității, care este și semnul sigur al romancierului.

Tînărul absolvent de liceu Felix Sima descinde în casa unchiului său Costache Giurgiuveanu, venind din Iași în Bucureștii antebelici ; orfan de părinți, se pune sub ocrotirea tutorelui său, cu a cărui autoritate a avut numai un contact juridic. Naiv, fără experiența vieții, lipsit de afecțiunea necesară vîrstei, are o singură ambiție : să studieze medicina și să-și facă o carieră strălucită ; dealtfel, destul de muncitor și inteligent, Felix se remarcă din primul an de studiu, publicînd unele observații într-o revistă de specialitate. D. Călinescu nu insistă asupra formației lui intelectuale decît în măsura în care e nevoie să-i definească aspirațiile și categoria inteligenții. Viața nu se-nvață din cărți, și Felix are ocazia s-o constate zi de zi ; bătrînul Costache e un ascuns om de afaceri (ca orice veritabil avar) și capitalizează banii din pasiunea de a strînge. Singur, cu o fată

vitregă, Otilia, pe care n-a adoptat-o, deși nu e lipsit de o reală afecțiune pentru ea, bătrînul e cuprins de un dublu egoism, pe măsură înaintării în vîrstă. Pe de-o parte, patima banului ; pe de alta, iluzia că viața lui se va prelungi indefinit; avertizat de o ușoară paralizie, începe să se gîn- dească, sub îndemnul unui prieten, Pasc-alopol, la asigurarea viitorului Otiliei ; luptele între speranța lui de a se-nsănătoși, egoismul de a nu se deposeda de avere, inițiativele și reticențele de a depune o sumă pe numele fetei și rezistența tenace la toate asalturile de a fi spoliat de soră-sa, Aglae, vecină cu el, mamă a unei fete bătrîne, Aurica, și a unui băiat întârziat la minte, degenerat sub raportul fizic și etic, neisprăvitul Titi, fac din existența lui, îndeobște ștearsă, monotonă, a unui avar, o tragedie atît de umană. Zgîrcitul Costache nu e un monstru, ci expresia unei psihologii ne- î fericite. In jurul lui foiesc egoismele și mai aprige ale moștenitorilor; Aurica, Titi, Aglae, Stănică, ginerele ei însurat cu Olimpia, uzează de o adevărată strategie ca să pună mină pe averea bătrânului. O scenă ca aceea în care, după un prim atac de congestie cerebrală, clanul rubedeniilor îi ocupă militărește casa, cărîndu-i mobilele, furîn- du-i din tablouri, în așteptarea morții, cu liniște și satisfacție, este de un relief și de o exactitate psihologică de maestru.

Egoismul în declin al avarului asediat de rapacitatea moștenitorilor surprinde, într-o compoziție amplă, meschinăria, durerea, cinismul a două „celule sociale[14], cum ar spune Bourget, gata să se anuleze una pe alta. Cit de puerilă și de romantică, de exterioară este avariția lui Hagi-Tudose

al lui Delavrancea față de spectacolul sobru, uman, de un tragic sinistru, din romanul d-lui Călinescu ! Și cit de amplificată este lupta aceasta epică în jurul moștenirii, prin participarea lui Stă- nică, tip jovial, de escroc sentimental, de intermediar interlop și de intrigant pe mai multe fronturi, avocat fără procese și om de afaceri suspecte, arivist aprig, fără scrupule. Colportor de vești imaginare, născocite din interes și din ambiția de a fi informat, măsluitor de situații și profitor de pe urma tuturora, Stănică se așază în galeria profitorilor caragialieni și e plămădit din pasta lui Pirgu din *Craii de Curtea-Veche*. Spion al tuturor, el jefuiește pe Costache de grosul banilor, căsătorindu-se apoi cu o cocotă, pe care o plasase și lui Felix, abdicînd de la orice simț moral numai să se chivernisească. Dacă l-am fixat într-o familie de tipuri caracteristice, am făcut-o spre a-1 diferenția totuși de frații lui întru interes, căci d. Călinescu știe să ocolească primejdiile, cîindu-i o autonomie în ficțiune, fără a fi tributar înaintașilor săi. Egoismul cel mai divers este surprins în lupta dintre cele două familii, în tipuri nuanțat reliefate. Căci dacă partea leului din moștenirea bănească a lui Costache revine lui Stănică, Aglaia se compensează și ea cum poate, ciupind de bani pe Pascalopol la cărți (joacă numai cu bani de împrumut) și ținînd sub teroare pe soț, pe Simion, maniacul care-nnebunește și care e uitat de toți la ospiciu. Femeie voluntară, ea face și desface viața nătîngului fiu, Titi, ea hrănește cu iluzii rare pe Aurica, fată urâtă, bătrână, rea și invidioasă, din cauza condiției ei de mizerie fiziologică. Dar nu numai problema banului

agită personagiile din romanul d-lui Călinescu ; viziunea sa e bilaterală ; căci dacă, în latura erotică, Titi, Aurica și chiar Stănică sunt niște ratați, un alt lot de personagii se-nvîrtesc numai în jurul dramei sexuale. Lăsăm la o parte pe Felix, într-to firească și necontenită criză sentimentală și fizică, evoluînd între dragostea platonică, de efuziuni mistice și gelozii abstracte pentru Otilia și între scurtele popasuri la Georgeta, viitoarea soție a lui Stănică. Cel mai interesant cuplu, în care pasiunea erotică se desfășoară în ample evoluții, este acela format de Otilia și Pascalopol, om subțire, bogat, de distincție socială și sufletească netăgăduită, de persuasiune amoroasă, os- cilînd între sexualitate și afecțiunea paternă, providență a tuturor profitorilor, cu bună-știință și elegantă acceptare. Ar fi fost ușor să cadă în convenționalism construcția acestui personagiu dacă d. Călinescu nu ar fi dovedit atîta tact artistic, atîta joc al nuanțelor sufletești și atîta sobrietate în insistența asupra calităților lui Pascalopol. Tip de rafinat, de blazat voluptos, cu rezerve de candoare sufletească, moșierul îndrăgostit de Otilia este un personagiu nou în romanul nostru și, fără a fi ridicol cît de puțin, ascunde o discretă poezie a sentimentelor și o pudică delicatețe a pasiunii lui crepusculare. Și tot astfel, figura Otiliei, de cochetă, luminoasă, naivă, cu instincte sigure totuși, cu abilități feminine foarte nuanțat urmărite, evoluînd între adolescentul Felix și bărbatul experimentat Pascalopol cu o artă de invidiat, e învăluită într-un subtil nimb poetic și în același timp participă la un profund realism.

Iubind luxul, călătoria, muzica și desfoliindu-se parcă într-o necurmată feminitate, Otilia rămîne într-o penumbră de mister în tot romanul. Enigma ei este iarăși feminitatea ei, mereu proaspătă, de un magnetism care diformează și pe avarul Costache și chiar pe cei mai aprigi dușmani ai ei. Este de adîncă psihologie scena în care Otilia vine, noaptea, să i se ofere lui Felix, după ocoluri și reticențe numeroase, în speranța că tinerețea va birui interesul. Platonismul mistic al tînărului este un semn că feminitatea ei nu se-nșeală ; căsătoria ou Pascalopol, părăsirea lui și fuga cu un conte străin sunt consecințele firești ale aceleiași feminități profunde.

Romanul d-îui G. Călinescu este unul din cele mai bune romane din ultima vreme. De o construcție sigură, cu o intuiție socială și psihologică de solid realism, de un adevăr sufletesc adînc și de nuanțe sufletești revelatoare — *Enigma Otiliei* se clasează printre operele de întâia mînă ale epicei noastre urbane.

„Vremea", an. XI, nr. 534, 17 aprilie 1938

schematic ; cu excepția farsei *D-ale carnavalului,* unde lumea bărbierilor își găsește cel mai crud observator, mahalagiii caragialiani pot fi repede identificați și scoși din ambianța celorlalte personagii. în sensul social, mahalagii sunt Jupîn Du- mitrache, Chiriac, Ipingescu, Spiridon, Veta, și Zița din *O noapte furtunoasă,* Cetățeanul turmentat și Pristanda, din O *scrisoare pierdută,* apoi nenumărații Lache, Mache și Mitici din *Momentele* lui și chiar Leonida și Efimița din *Conu Leo- nida față cu reacțiunea.* Ceilalți sunt „intelec- tuiâli" și polititiani, desigur de o specie morală cu certe caractere de tranziție între suburbie și starea burgheză. Dealtfel, Caragiale s-a interesat de mahalagiu ca de un tip general; mai just, am putea spune că satira lui vizează un anume mahalagism etic și intelectual, categorie abstractă în care intră și multe din personagiile lui de extracție burgheză. Însăși structura lui de dramaturg — căci și *Momentele* sunt, în fond, niște concentrate comedii, — i-a interzis să-și limiteze materialul la adevărata și pitoreasca suburbie.

In aceste considerații preliminare nu putem trata mai pe larg o problemă care ne preocupă de mult ; o enunțăm numai, ca un eventual punct de plecare al unor disocieri necesare, în însuși corpul operei caragialiane, văzută pînă acum în- tr-o perspectivă prea unilaterală. Clasicismul marelui comic, atît de izbitor în compoziție și în elevarea la abstracție a tipurilor concrete pe care le-a creat, ca și în economia lui stilistică, îl izolează de toți prozatorii, care posterior au zugrăvit mahalaua, într-o atmosferă de colorat pitoresc, de realism autentic sau chiar de excesiv

ștock în Cuza-Vodă, cu d. Matei Caragiale în Filaret, iar acum cu d. George Mihail-Zamfirescu în Cotroceni și cu deosebire în cartierul Griviței.

In *Maidanul cu dragoste,* d. George Mihail-Zamfiresiou împletește trei grupuri principale de personagii. Cel dintîi plan îi ocupă rememorarea copilăriei vagabonde, triste și măcinate de o nostalgie a libertății, a naturii și a propriului destin, care evoluează între maidan și „mahalaua rușinoasă[14], între Atelierele Căilor Ferate și „casa ou nebuni[14] a copilului Iaeov, băiat de umil tîm- plar, rob al muncii și al nevoilor. Puținătatea fizică a lui Puișor îl face inapt pentru vreo meserie, îngăduindu-'i să-și prelungească astfel contemplația adolescentă peste lucruri și oameni, cînd nu și-o îndreaptă asupra lui însuși, în halucinantele lui obsesii de copil crescut într-un mediu de o trivialitate erotică dezgustătoare, între incendii și accidente de muncă aducătoare de fiorii morții, între certuri și incidentele scabroase ale vecinilor, în mijlocul cărora e ursit să trăiască. E o necesitate de eliberare din determinismul suburbiei în sufletul acesta sensibil; și-o dobîndește în reveriile lui paradiziace, pornind să viseze de la imaginile întrupate în icoana din casa părintească, singura oază purificatoare într-o atmosferă de lături, de putregai și vulgaritate ; și-o întreține în contact cu natura, mizeră și ea, în spectacolul apei murdare a Dîmboviței, în vegetația de bărăgan a ciulinilor și în tovărășia Fanei, fata lui Pascu și a oloagei Ținea, ale cărei alte două fete, Sultana și Domnica, au luat drumul prostituției. Dar Fana însăși dospește în trupul ei ispititor, în creșterea nesimțită, instincte de sen-

zualitate care turbură spiritul idilic al lui laeov. Un lirism de o învăluitoare melancolie înfășură evocarea acestei perechi nedespărțite, în care copilăria își trăiește totuși intens imperativul intim de libertate și vis, de curăție morală și bucolică înfrățire cu natura. D. George Mihail-Zamfirescu recapitulează cu emoție și cu reflecția maturității, care poetizează și explică, această fază defunctă a lui Iacov. Voit literaturizată, existența lui în „mahalaua rușinoasă[44] este o traiectorie de vis, cu etape de poezie și alternări de halucinante amintiri, între care zborul dezorientat al porumbeilor uciși de flăcările incendiilor și carnea macerată de curelele de transmisiune ale mașinilor devoratoare de vieți omenești ucide ceva din iluziile copilăriei și mutilează din candoarea ei, corectată de spectacolul tragic al vieții. Părăsiți în pragul adolescenței, înainte de experiența erotică proprie și de calvarul profesiunii, Iacov și Fana rămîn într-o dramatică suspensiune. Nu știm dacă d. George Mihail-Zamfirescu și-a propus o continuare ciclică a *Maidanului cu dragoste*, dar destinul întrerupt al acestor eroi presupune o reluare a firului unor vieți abia incipiente. In tot cazul, peste spectacolul de vulgaritate și realism documentar, peste furnicarul de patimi tragice sau triviale ale celorlalte personagii, copilăria tristă, într-o mahala sordidă, a lui Iacov, și a Fanei înseamnă un cîștig definitiv în lotul psihologiei infantile din proza națională. După copilăria băiatului de țară, evocată de Creangă, în figura zburdalnicului Nic' al lui Ștefan a Petrii, după copilăria bolnăvicioasă petrecută în mahalaua Cu- za-Vodă a „feciorului lui nenea Tache Vameșul[44]

și evocată de Sărmanul Klopștock, d. Zamfirescu îmbogățește romanul autohton cu nostalgia și vagabonda copilărie a mi'cului Iacov, născut și crescut intr-un sector de suburbie bueureșteană. Confesiune de amplă stilistică, de pătrunzătoare umanitate, de sălbatecă poezie, biografia acestei simpatice haimanale este o prețioasă frescă în opera d-lui Zamfirescu. Nu aceeași fericită inspirație l-a condus pe autorul romanului *Maidanul cu dragoste* să evoce viața celui de al doilea grup de personagii. Figura lui Fane, a „frumosului puș- căriaș“ din Cotroceni, a metresei lui, Salomeia, drama de libidine perversă a lui Tino Stavros și a soției lui, grecoaica Maro, născută dintr-un amor ilegitim în Kandia, adusă în țară de sora ei vitregă, Salomeia și măritată cu simigiul stors de vlagă, după ce dusese o viață de aventuri și împerecheri animalice cu hamalii, într-un mizer vagabondaj, pun într-o penibilă lumină un manierism stilistic și un fals literaturism al d-lui George Mihail-Zamfirescu. Existent și în *Domnișoara Nas- tasia* și cu precădere în *Madona cu trandafiri,* acest patos fad este unul din cele mai grave vicii ce cariază expresia sa literară.

Este inadmisibilă conversația lirică și în stil boieresc a pușcăriașului Fane, fante de mahala, cu o etică specifică a cuțitului și a iubirii periferice, după cum este cu totul improbabilă literatura desfășurată în tirade solemne și poetice a perversei Maro, dominată de vigoarea fizică a unuia din ,,ilfovenii“ cocători ai lui Tino și satisfăcută în platonismul pur spectacular al simigiului, mulțumit să țopăie și să țipe, cînd bruta salariată îi poseda femeia. In însăși structura psihică a aces-

tor ilustrații freudiene e un fals literaturism, agravat de o stilistică artificială. Dacă în evocarea copilăriei lui Iacov procedeul este admisibil și chiar de efect artistic, deși un vizibil manierism este prezent și aci, în descrierea tribulațiilor scabrosului menaj Maro-Tino, manierismul devine principial reprobabil.

Pe cit de artificioasă este această parte din *Maidanul cu dragoste*, pe atît de patetică, de realist observată este a treia grupă de personagii și evocarea dramei casnice a hamalului Gore, animal satisfăcut mai întîi, apoi izbit mortal, în vanitatea lui de mascul, de infidelitatea țigăncei Safta, fostă cîntăreață de grădini publice, femeie cu un trecut scandalos, devenită soție dintr-o prudentă retragere la timp din viața de „artistă[44]. Frământarea plină de suspiciuni a lui Gore, bănuiala corosivă în contra turnătorului Paler, găzduit la el și amant al Saftei, lovitura neașteptată, cînd își surprinde nevasta în brațele lui Stîrcu, nașul lor, frîngerea lui bruscă, alcoolizarea și părăsirea serviciului, răzbunarea contra delatoarei Sultana, vagabondajul în tovărășia lui Paler și dialectica lor de animale jignite, cînd se descoperă pluralitatea ibovnicilor Saftei, înscenarea mascaradei vindicative, din final, cu sugestiva psihologie a mulțimii care aduce și soluționarea tragică a conflictului și sfîrșitul romanului — sunt cu atîta luciditate desfășurate, în intuiția sigură a psihologiei lor rudimentare, încît această parte formează pictura autentică a mahalalei și contrastul realist cu poetica naivitate a micului Iacov.

Este greu de explicat cum d. George Mihail-Zamfirescu n-a avut atîta putere autocritică să-și salveze însușirile de observator și psiholog realist,

.enunțînd la falsa literatură, care i-a minat și valoarea *Madonei cu trandafiri.* Datoria noastră este să-l facem atent asupra primejdiilor de care singur s-a înconjurat. Nici dizertațiile umanitariste și caracterizarea satirică a autorităților care vin să ancheteze uciderea Saftei și a Oiței, în „mahalaua rușinoasă", nu-s mai puțin blamabile. D. Zamfireseu are destulă rezonanță în caracterizarea personajelor, spre a-și mai turbura contemplația cu inutile considerații de sentimentalism social.

In aceeași linie de valoroasă prezentare realistă, cit de vii, de pregnante sunt figurile secundare ce completează fresca *Maidanului cu dragoste !* Tipurile mamei și tatălui lui Iacov, spălătoreasă Mădălina, Lenora, fata ei, Pascu și Ținea, Sultana și Domnica, cele două prostituate, Tănă- sică, băiatul de prăvălie și filozof resemnat al evenimentelor stupide, victimă a autorităților eare-1 implică în omorul Saftei și-l schingiuiesc, ca și atîtea alte siluete episodice, mărturisesc adevărata vocație a d-lui George Mihail-Zamfirescu și viziunea sa, nefalsificată de retorică sentimentală și de gust îndoielnic.

Chiar ilfovenii, în identitatea lor simbolică, sunt suspecți de literaturism, iar Ivan, refugiat politic prigonit de țarism și cizmar evanghelic, un fel de Ursus, unanim respectat de mahalagii, îndrăgostit de Maro și scuturat de misticism erotic slav, deși mai puțin poetizat, este o umbră familiară lunecată din romanul rusesc în suburbia autohtonă.

N-am vrea ca dl. Zamfireseu să aibă impresia că-1 șicanăm ; dar sunt de enervant efect repe-

tirea — tot poză literară ! — cuvîntului *pretu-tindenesc* sau a adjectivelor : *ceremonial, omagial, epilogal* și *blazonal,* într-o frescă realistă a mahalalei bucureștene.

Peste rezerve și deficiențe, romanul *Maidanul cu dragoste* este, pînă acum, opera capitală în proză a d-lui George Mihail-Zamfiresou și evocarea de suflu epopeic a periferiei, văzută în aspectul ei de cerc închis, cu moravuri și o etică proprie, cu pitoresc specific și tragică umanitate, în aerul otrăvit de miasmele instinctelor primare.

„Vremea[11], an. VI, nr. 296, 7 mai 1933

MIRCEA ELIADE :

„MAITREYI"

Primul roman al d-lui Mircea Eliade, *Isabel și apele Diavolului,* a fost un compendiu de ideologie, alternat de un febril jurnal intim ; de o netăgăduită fervoare spirituală, nc-a făcut însă impresia unei galere supraîncărcate și vădit învălmășite în variatele materiale ce conținea.

Ne-am exprimat, cu prilejul celei dintîi opere a d-sale, nedumerirea față de romancier, deși am insistat asupra problematicii dezbătute. Ii lipsea d-lui Eliade o necesară solubilitate în narațiune și organizarea internă care implică arta romanului. Poate în rezervele noastre se ascundea și o intimă convingere în deficiența unei organice aplicații pentru evocarea epică. Timpul ne-a dezmințit revelator, căci *Maitreyi* este una din acele cărți cu destin de miracol în cariera unui scriitor și chiar a unei generații. Se va cita romanul d-lui Eliade, în istoria noastră literară, ca un moment de grație al autorului, viitorul rezervând operii o situație analoagă cu *Manon Lesoaut,* cu *Paul et Virginie* sau cu acea încântătoare poveste de iubire a evului mediu, *Le roman de Tristan et*





Însuși acest predestin la nefericire ne readuce în zona familiară a romantismului din veacul trecut, care a sanctificat iubirea și i-a dat sensul de misiune supremă în viața individuală. D. Mireeia Eliade ne pune în contact cu simbolismul poetic și încîntarea de mit, țesute în jurul dragostei, de toată romantica unui veac renăscut în psihologia celor doi parteneri, zguduiți de miracolul revelat al propriei lor pasiuni.

Tînărul Allan poartă semnele elective ale tuturor marilor obsedați de aventură byroniană, de evadare din contemporan și istoric, de refugiu în exotism și reverie, de atracție a eternului feminin — ca o expresie a unui puternic individualism și a unui îndărătnic egotism. Dar sentimentalismul patetic al romanticilor se complică la acest spirit modern cu o luciditate de autoanaliză, un gust al experienței morale și un obscur instinct demoniac atît de acute, încît îl situează în preajma unui corosiv monolog interior, de natură gidiană. Allan se comentează în scurte, dar repetate paranteze, își dedublează personalitatea, scrutînd la rece și cele mai înalte ale lui avînturi. D. Mircea Eliade și-a combinat metoda narativă, alternînd introspecția analitică și elanul pur, transfigurator al iubirii. De aceea *Maitreyi* se îmbină pe două planuri, aproape fuzionate : al lucidității masculine și al evocării de poetică narațiune al unui senzualism de magie erotică. Modern prin cea dintîi înclinație, dovedind o neliniște intelectuală și un dubiu nervos de om al veacului, d. Mircea Eliade se abandonează însă unei instinctive și patetice simplități în crearea mitului erotic, născut din pasiunea eroinei. în

capete luciditatea. Aci apare contrastul între două mentalități : între europeanul stăpîn pe voința care-i scăpase din mînă și asiaticul cufundat în fericirea propriei suferinți. Două civilizații și două moduri specifice de reacțiune morală se definesc în final. Miaitireyi își ia asupră-și toată vina păcatului ; noțiunea de ispășire îi este atît de organică, încît suportă umilinți, claustrare, dar nu-și reneagă și nu regretă o pasiune funestă. Vrea să-și reîntâlnească iubitul și să se cufunde, nelimitat, cu un simț al eternului indic în pasiunea care a sanctificat-o prin suferință. Dacă nu-1 va putea regăsi își dă întîlnire în viața de dincolo. Metafizica iubirii este o trăire autentică în această brahmană, o mitologie palpabilă, ca și panteismul ei atavic. Allan însă refuză îndărătnic să re_ intre în magia unei pasiuni devastatoare. Individualismul lui de intelectual egotist, luciditatea lui europeană nu dorește decît eliberarea. Clătinat în temeliile personalității, Allan dorește o refacere și o purificare. Și-o regăsește în retragerea în sine. Egotismul este însăși etica lui. Demonismul îl salvează de neființă, ca și. de aberația absolutului. Episodul cu Maitreyi va rămîne cea mai adîncă experiență pasională a lui, pe care va retrăi-o în imaginație și în acel trist și poetic farmec al retrospecțiunii. Pentru el, iubirea nu e o mitologie, ci numai o creștere suprafirească a personalității. Dincolo de punctul ei maxim, începe însă disoluția ; de aceea se oprește la confinele ratării. Sunt semnificative episoadele finale ale romanului d-lui Eliade pentru această psihologie de alb și pentru terapeutica morală pe care și-o impune Allan, asemenea olimpicului Goethe, care-și alina

demența romantică prin expurgarea eului de pasiune. Allan n-o aplică pe planul contemplației artistice. Spirit voluntar, se vindecă de un exces de vitalitate interioară prin adaptarea la platitudinea vieții moderne. Se purifică de metafizica iubirii prin fizica ei. Ironia în care învăluie mania indianizantă a muzicantei Jenia Isaac, pe care o posedă rece, și simpla colare cu Geurtrie, care-i împarte patul și banii, fără tragedii incomodante, îl restabilește în individualismul lui inițial și nativ. Sustras din magia indică a Maitreyiei, reintră în contingentul vieții mecanice europene. Pasiunea lui a fost și o experiență, tendința de a-și multiplica eul, printr-un transfer de maximă trăire în pasiunea unei brahmane. Jenia Isaac este o reluare a simbolului de snobism exotic exprimat în Miss Roth din *Isăbel;* este un corectiv venit la timp, ca să-l limpezească de vraja orientală în care se cufundase ca un somnambul. Allan are o concepție europeană, laică, orgolioasă a păcatului : sinuciderea personalității prin pasiune. Metafizica lui este o experiență care îi refuză absolutul, sub aspectul indic al topirii definitive, în neantul pasiunii, a individului. Rațiunea europeană îi îngăduie numai îmbogățirea eului, care din experiența umană face material de reflexie și prilej de contemplație poetică.

Nu fără adîncă semnificație, romanul d-lui Mircea Eliade se închide cu aceste rînduri, de nostalgică evocare a Maitreyiei, dar și de salutară inhibiție a dezastrului personal; cînd află că fiica lui Sen s-a lăsat posedată de un vînzător de fructe, ca tatăl ei s-o considere spurcată, s-o alunge

și să-și poată astfel reîntîlni iubitul, Allan reflectează :

„...Și dacă n-ar fi decât o păcăleală a dragostei mele ? De ce să cred ? De unde știu eu ? Aș vrea să privesc ochii Maitreyiei.[41]

Îndoiala e semnul refacerii din combustia pasională, iar dorința este certitudinea că experiența umană se purifică în contemplație.

In complexitatea fibrelor de sensibilitate prin care trăiește Allan, regăsim toată problematica din *Isabel;* de data aceasta fuzionată într-o narațiune patetică, în al cărui centru de foc rămâne simbolul Maitreyiei, eroină și realizare poetică de excepțională valoare în romanul d-lui Mircea Eliade și în proza contemporană. Cartea sa e grea de revelația unui miracol, poate singular în însăși cariera sa literară.

‚Vremea“, an. VI, nr. 288, 21 mai 1933

G. IBRAILEANU :

„*ADELA*
Fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu“

Rezervele noastre principiale privitor la aptitudinea minoră sau în general ratată a criticilor de a scrie romane a fost întîmpinată cu ironii și revolte de acei care au încercat să-și romanțeze ficțiunile de substanță strict intimă. Delimitarea teoretică dintre critic și creator epic s-a părut simplistă criticilor naționali care n-au ezitat să abordeze romanul. O lectură atentă a tuturor criticilor romancieri ne-a dus, în mod pragmatic, la formularea îndoielilor noastre principiale. Chiar dacă sub aspectul prea dogmatic al convingerii fără sfială afirmate am fi căzut într-o eroare, practica acelor confrați ce vor să ne dezmintă nu ne-a infirmat încă scepticismul ; și dispoziția însăși de neîncredere în literatura criticilor e mai tare decît orice teorie, fiind o impresie justificată și de istoria literară, nu numai de temeiul susținut principial că în structura spirituală și tehnica expresiei critice există un anume analism abstract, incompatibil cu esențiala condiție a romancierului de a da viabilitate, fie epică, fie introspectivă, plăsmuirilor în ficțiune artistică. O

incapacitate de identificare pînă la anularea inteligenții prea conștiente de propriul control și ne deplina obiectivare prin contemplare a materialului psihologic, indică limitele criticului în creația românească. Dar punctul nostru de vedere nu înseamnă însăși interdicția absolută, impusă criticilor, de a scrie romane, așa cum greșit cred unii confrați, căzuți în mod firesc în vanitatea subiectivă a oricărui autor, cînd socotesc implicit că un roman făcut cu toate prevederile tehnice, adică de mecanism al compoziției, este și o realizare fără dubiu. Este instructiv cazul recent al d-lui G. Călinescu, al cărui roman ratat, *Cartea nunții,* alcătuit cu un abil instinct de industrie literară, de care poate fi capabil și proaspătul său mentor, d. M. Sevastos, n-a infirmat și rezerva noastră principială în privința criticilor romancieri. Mai melancolic e însă că d. Călinescu, printr-o superficialitate psihologică și o verbozitate lirică facilă, n-a izbutit să devină romancier nici în măsura d-lui E. Lovinescu și nici în acea a d-lui Ibrăi- leanu ; conștiința sa artistică s-a lăsat ademenită de o ușurătate improvizatoare prea comercială, ca să ne fi impus cel puțin prin probitatea încercării de a debuta și în roman. Cu evocări poetice și o expresie de valoare necontestată, și o integrare afectivă în abulia etnică moldoveană, d. Lovinescu s-a menținut într-o zonă de superioară literatură ; cu un psihologism uneori de o febră introspectivă reală, d. G. Ibrăileanu s-a apropiat cu gravitate de tema din *Adela,* romanul unui intelectual specific al veacului trecut, cu suficiente elemente de a defini un tip și o dramă interioară, indiferent de gradul de realizare în ficțiune a unui

deauna și în situații — e firesc ca romanele criticilor să fie, cu precădere, analitice și psihologice. In *Bizu,* d. Lovinescu a speculat sentimentul morții și reacția temperamentală pasivă a lui Anton Klenze în etapele unei vieți urmărite din adolescență, cu obsesiile ei erotice, pînă la fixarea în maturitate ; monografie sufletească fără un moment culminant, *Bizu* e un memorial travestit prin ficțiune. D. Ibrăileanu alege o singură față mai proeminentă a lui Emil Codrescu : reacțiunea lui în iubire, complicînd aspectul de atitudine temperamentală cu drama virilității în declin. Cvadragenarul Codrescu, îndrăgostit de Adela, pe care o cunoscuse de copilă, revăzînd-o peste douăzeci de ani, după ce fusese măritată și divorțase, își agravează timiditatea și își stoarce mintea în labirintul îndoielilor nu numai dintr-o notorie abulie congenitală și o filozofie subiectivă, devenită atitudine reflexivă prin cultură, dar și din spaima unei improbabile fericiri, întf-o căsătorie atît de inegală ca vîrstă. Senzația premergătoare morții, îmbătrînirea, exasperează reticențele lui Codrescu, îi multiplică, prin inutilă cazuistică, îndoielile, gelozia, incapacitatea organică de a voi și îi ucide fapta prin reflexe otrăvitoare. Emil Codrescu este, indubitabil, un aliter ego al d'-ttui Ibrăileanu ; lecturile preferate, analismul, întortocherile interioare și de expresie, extazele romantice și scepticismul rece, înclinația spre reflexie biologică, pe baza pesimismului schopenhauerian, comentariul sociologic, elaborarea introspectivă în maxime, cînd didactice, cînd pedante, cînd banale și de abuz al parantezelor, alternarea tandreții dusă pînă la sentimentalism cu misoghinismul ursuz, rău-



filozofia „voinţii[11] lui Schopenhiauer şi speculaţiile lui asupra iubirii, pînă la sentimentalismul şi poezia în penumbră a lui Turgheniev şi abulia analizatoare a lui Amiel. In d. lbrăileanu se zbat două fiinţe : cititorul singuratec şi nocturn al romanelor „occidentale[1]*, tipul pitoresc prin însăşi existenţa lui, şi teoreticianul de limitat dogmatism al poporanismului cu „datorii[11] şi atitudini moralizatoare în artă [. • •]• Nimic din toate acestea în *Adela;* regăsim, evident, şi pe d. lbrăileanu, cu limitele şi deficienţele sale, cu didacticismul reflexelor şi unele insuficienţe de expresie, cu abuzul de paranteze naive şi comentariul infinitezimal inutil, cu unele procedee stilistice uzate, sau unele observaţii banale — însă o probitate intelectuală şi o ţinută artistică onestă dau romanului său importanţa unui viu document psihologic.

Procedeul narativ al d-lui lbrăileanu este de unitar jurnal intim. O modestie care nu displace, fiindcă este atît de proprie cu modul liric, prin care-şi defineşte eroii. Compoziţia *Adelei* este o alternare de reflexii abstracte şi de evocări plastice. Intr-o expresie sobră, pînă la limita formulărilor seci, d. lbrăileanu analizează intoxicaţia amoroasă a lui Codrescu, ou naivităţile lui sentimentale, cu extazele şi gelozia imaginară, cu ridicolul lui plin de suspiciuni ; partea cea mai vie o alcătuieşte procesul de transfigurare a iubitei (ca în „metafizica iubirii[11] a lui Schopen-hauer), febra care-1 acaparează pe erou. De la pagina 167 pînă spre sfîrşit de unde începe agonia mirajului şi pregătirea deznodământului, ca şi tragedia îmbătrînirii lui Codrescu, stilul ia un

ton bombastic adesea, cînd nu decade într-o serie de abstracțiuni despre moarte și iubire, despre femeie și substratul biologic al iubirii. Criticul e prezent în acest fragment final al romanului ; analistul e mai viu în precizarea psihologiei de adolescent întîrziat al lui Codrescu și în obsesia j fizică exercitată asupră-i de Adela, în genere mai consistentă, în silueta ei de instinctivă și cochetă feminitate. Codrescu fiind însuși portretul intelectual al autorului, se oisifică în abstracție si se definește prea direct, în sentințe didactice. Adela ^crește mai pură în ficțiune, se materializează în contururi mai plastice, pe flacăra scundă totuși a unui

GIB I. MIHAESCU : „RUSOAICA”

După *Brațul Andromedei*, primul roman al d-lui Gib Mihăesou, evoluția sa epică din *Rusoaica* ne repune în prezența unitarelor sale preocupări de obsesie erotică, de viziune grotescă a realității și de insistent senzațional al faptelor. In datele ei originare, fizionomia proprie de scriitor a d-lui Mihăescu a rămas intactă. Atmosfera comună, care imprimă nota de originalitate a acestui prozator se prelungește și apasă cu o presiune în care te aclimatizezi de la primele capitole. Prețioasă prin permanența ei, este tot atît de elocventă și pentru stridentele deficiențe, de mult remarcate, și de care d. Gib Mihăescu nu se poate dezbăra. Dar înainte de a atrage luarea-aminte asupra punctelor negative din *Rusoaica*, să vedem în ce măsură autorul s-a depășit, mai ales în raport eu *Brațul Andromedei*, debutul său în roman. O netăgăduită amploare narativă și o suculentă substanță epică, înnoită prin cadrul acțiunii și prin conturul precis al personagiilor, afirmă trecerea justificată a nuvelistului la forma amplificată a romanului ; *Rusoaica* evocă viața

lității unui intelectual din epoca eminescianismu... lui

rudimentară, plină de peripeții și eroism, pîndită de moarte și amenințată de ratare prin izolare sau inactivitate, a unui sector de pază la granița basarabeană, unde războiul este încă o realitate, prin neîntrerupta trecere din Rusia la noi și de aici acolo a fugarilor, a spionilor și a simplilor amatori de haiducie și contrabandism, într-o zonă de nestatornică așezare. Acțiunea e fixată deci în cea mai propice regiune pentru faptă epică. D. Gib Mihăescu și-a încadrat eroii săi, de o veohe violență, instinctivă, pe terenul care le justifică atît de firesc actele și temperamentul. Unui ochi superficial i s-ar părea acest roman o reluare de haiducești peripeții sămănătoriste, ou țărănci avide de senzualism, cu soldați dornici de aventură, cu masculi romantici, dar și cu neistovite rezerve sexuale. Aparențele sunt numai din această parte, căci senzaționalul necontestat al romanului ne-ar aminti de violența materială a prozei lui Sandu-Aldea. D. Gib Mihăesou utilizează însă faptul brut, îl acumulează și îl glorifică, spre a ne pregăti și spre psihologia personagiilor sale, agitate de o frenezie a simțului erotic și de o nostalgie slavă a necunoscutului, împinsă în straturile subconștientului. Cunoscuta sa erotologie — în care femeia e un complex de extaze și diabolism, un joc perfid de pasiune și calcul, un simbol de energie și de poetică obsesie, iar bărbatul o împletire de brutalitate și reverie, de egoism erotic și uitare de sine în mrejele voluptății ■—■ se conturează în *Rusoaica* în figuri de o realizare viguroasă, cu atît mai mult cu cît d. Mihăescu a rezolvat aci și acea rotunjime necesară a fragmentului de viață transpus în fic-

țiune, dispunînd materialul în planuri bine închegate. Sustragerea din hipnoza grotescă, din buimăcia nevrozelor, din dibuirea prin haosul instinctelor, prezintă, pînă la un punct, o izbîndă a romancierului de calitate asupra deformatorului prea obositor, din nuvelistica anterioară. Am spus numai că pînă la o anume limită, căci d. Mihăescu își îngreunează substanța epică reală cu procedee de expresie de un lirism bombastic repulsiv, cu viziuni lubrice și obsesii nesănătoase umflate pînă la grotesc, cu amănunte de foile- tonism de a doua mînă și cu atîtea inestetice și nefericite formulări stilistice, încît lectura romanului îți lasă o enervantă impresie de înaintare prin burniță și clisă lipicioasă, spre luminișuri care se deschid alternativ, ca să se reînchidă, într-un anevoios marș, cu intemperii și priveliști desfătătoare. Pictor cu bogate, dar inegale resurse, îi lipsește d-lui Mihăescu acea subtilă dozare a pastei rudimentare, pe care o pune uneori cu lopata, alteori cu un cuțit ferm și abil potrivit. Senzația provocată de toată proza sa se adîncește și în *Rusoaica,* unde totuși scriitorul epic dovedește atîtea viguroase însușiri.

In figura locotenentului Ragaiac, povestitorul la persoana întîia a faptelor trăite într-un activ sector de pază la granița basarabeană, se reliefează psihologia masculină tipică a eroilor d-lui Gib Mihăescu, după cum în Iliad, camaradul lui de arme și aventură, se desenează personagiul molîu, dar favorizat de împrejurări romantice și deformat de grotescul implicat al autorului. Nici contrabandistul Serghie Bălan, în primitivitatea lui amplificată, nu este mai puțin viabil, iar tipu-

rile episodice participă și ele la aceeași credibilitate artistică, mai simple, desigur, dar tocmai de aceea purificate de grotesc ; plutonierii Gîr- neață și Cebuc, caporalul Marinescu, Gherăscu, refugiații Ilia și Arun Șter completează ambianța necesară faptelor petrecute în roman.

Ca și în *Brațul Andromeăei,* d. Gib Mihăescu abuzează însă de un facil romantism, în reminiscențele de lecturi ale lui Ragaiac și Iliad, care-și pot justifica aspirațiile nostalgice prin simpla lor structură sufletească, fără complicații de fals livresc, în stil bombastic de pseudointelectuali. Nu mai puțin conturate sunt și tipurile feminine, între care senzuala și enigmatica Niculina Bălan concentrează toată esența pasiunilor funeste a eroinelor lui Mihăescu ca și celelalte varietăți de sexualism aprig, rudimentara Măriuca, sora ei, sau Anuța, predispusă la o precoce lubricitate, cu bunăvoința inițiatoare a lui Marinescu. Niculina este și o ilustrație romantică a obsesiilor erotice ale lui Ragaiac. Donjuan neistovit și amator de femei enigmatice, nesatisfăcut nici de rusoaica Marusia, părăsită și nevindecată de dorința primului amor, chiar după scandaloase peripeții, asemănătoare, în parte, cu tragica aventură a altei perechi simetrice, formată din căpitanul Bă- descu și evreica Golda, sfîșiat de patimă și devorat de lupi, în febrilitatea întîlnirilor. Zonă de acte eroice și întîmplări romantice, Basarabia evocată de d. Gib Mihăescu, în *Rusoaica,* este imaginea amplă și apusă a stagnantei provincii recent literarizată în impresiile lirice ale d-lui George Doru Dumitrescu, în ale sale file de „jurnal basarabean[14].

jos îl sorbii cu atîta nesaț și atît de mult, parcă aș fi băut cu găleata la fîntîna unde se sfîrșea pustiul.“

Sau, mai departe :

„Mă ridicai *reînviat și dispus și gata să mă arunc tot mai adine în sinul lui imens și reparator*" (pag. 83).

Sau această retorică imposibilă :

„în plocoanele de oaspeți, pe care potecile înghețului mi le aducea din *țara necunoscutului,* erau prea puține femei“ (pag. 127'—128).

Sau aoeslt bomibaslticism, spre a indica un fapt elementar :

„Intr-o dimineață cu moină, *care mă îngrijorează și mă face să scrutez cu aplicație de inginer crusta de sticlă a apei,* primesc o vizită *uluitoare, considerabilă:* domnul colonel, *domnul colonel Tătaranu în persoană“* (pag. 131).

Sau comentariul eroului, istovit de prematura apariție a soarelui, în timp de iarnă :

„Dar în mine simt o dușmănie surdă contra oamenilor mei, care întîmpină fiecare răsărit aureolat și ușor pudrat de ceață cu exclamații de fericire, ca *invocațiile sacerdoților de demult. S-au cam păgînizat măgarii ăștia;* trebuiesc aduși *la dreapta credință ortodoxă,* care dă fiecărui anotimp și fiecărui fenomen al naturii *ceea ce este al său“* (pag. 133), ca și deasa invocare retorică, cu abuz de interjecții, ca în acest exemplu, din altele nenumărate :

„Ha, ha, dar lui Iliad n-ar putea să i se întâmple niciodată această fericire, *cum nu i s-a întâmplat.* Ha, ha, ha, aici doar nu e la mijloc locul norocului, care-și alege *atât de stupid favoriții!“...*

de simț autocritic. Dar la maturitatea sa de concepție este inadmisibilă prelungirea unor reminiscențe atît de dăunătoare prin aglomerarea lor.

„Vremea", an. VI, nr. 294, 2 iulie 1933

JEAN BART :

„E *UROPOL1S*"

Intr^o carieră literară destul de modestă prin cantitatea și limita mijloacelor scriitoricești, ultimul roman al lui Jean Bart este o izbîndă, cu atît mai înduioșătoare, cu cît, prin moartea lui precipitată, a luat aproape caracterul unei opere postume. De la sumarul lui *Jurnal de bord* și de la schițele și nuvelele lui marinărești pînă la *Europolis* este exact distanța dintre două epoci literare. Jean Bart și-a adineit experiența asupra „documentelor omenești", și-a maturizat arta lui sobră, pînă la indigență, într-o narațiune solid închegată, de proporție epică remarcabilă și de o luciditate surprinzătoare în echilibrul ei interior. Apropierea de Loti, melancolicul marinar literat, ni s-a părut totdeauna forțată. In primul rînd, Jean Bart n-a avut amploarea lirică a evocărilor, după cum lipsa de culoare a stilului a imprimat literaturii lui un aer tern, pe care-] regăsim și în romanul lui de maturitate. Exotismul din *Europolis* este numai un exotism de mediu, fatal porturilor active, care au toate o înfățișare cosmopolită. Dacă sunt unele indicii de

influență literară din Loti — ca sentimentalismul anemic’din „epilogul[14] romanului, apoi în figura exotică a negresei Evantia, amintitoare a eroinelor orientale nefericite din poemele scriitorului francez, sau în atmosfera de melancolică dezagregare a vieții evocate — acestea nu întunecă prea mult specificul autohton al portului Sulina, în care se petrece acțiunea din *Europolis.* încadrată într-un respectabil număr de personagii episodice, pitorești și realist portretizate, chiar dacă fără amploare, drama principală a romanului evoluează cu metodică gradare, cu suficientă putere de analiză psihologică, dînd o unitate nedezmințită atîtor fapte care vin să întregească un caleidoscop de „documente omenești[44]. Jean Bart procedează prin acumulare de episoade, toate semnificative, ca să evoce frământarea dintr-un port. Sunt abil sugerate în romanul său cîteva aspecte simbolice, agregate din mulțimea de anecdote și de tipuri secundare. Simțim astfel orgoliul colectiv al coloniei grecești, în aprigă concurență cu autohtonii și evreii capitaliști, cu umoristicele conflicte din sînul ei, datorite aceleiași îngîm- fări atavice și pasiunilor politice; simțim viața activă, plină de farmec și de peripeții a portului, după cum intuim destinul marinarului nestatornic prin profesie, în veșnică luptă cu elementele naturii și cu omul. Pe acest larg fundal se desfășoară acțiunea principală din *Europolis,* conso- lidînd romanul printr-o bogată ambianță, care dă și savoarea esențială a narațiunii. Un realism minuțios, dar măsurat, o colectare de fapte, care dau iluzia vieții cu simbolul viu al unui port, iată ceea ce a izbutit să realizeze, pentru prima dată



să cultive o luxuriantă vegetație de provinciali idilici. Elegiacă și paseistă, această atitudine a început să fie părăsită de noua generație de romancieri, care a descoperit în provincie o lume pitorească, bîntuită de drame ascunse, pe care însă le evocă într-o perspectivă nouă, detașată de lirism sămănătorist, de compasiune directă. în prima linie a acestei reacțiuni amintim pe d. Ro- mulus Dianu, cu *Nopți la Ada-Kaleli,* și pe d. Ser- giu Dan, cu *Dragoste și moarte în provincie,* la care surprindem o aproape înfrînată liniște narativă, în expunerea tragicului provincial.

în însuși tabloul colectiv de evocare a vieții unui port, în *Europolis* ne regăsim într-o complectă contemplativitate, ca și în drama de iubire a celor două eroine amintite. Jean Bart s-a descătușat aci de atitudinea poporanistă din *Datorii uitate;* de aceea spuneam că ultima lui operă aparține unei alte generații literare, a generației pentru care arta este problema esențială, față de orice altă atitudine exterioară și deci dăunătoare.

Impresia de ratare, în mediul meschin care ucide pasiunile puternice și declasează pe cei slabi înarmați, se degajă din simpla înlănțuire a faptelor. Măritată de nevoie cu pilotul Stamati Marulis, după ce gustase din fructul ispititor al vieții celor avuți, Penelopa devine, în mod fatal, victima unui nostalgic bovarism. Diferența de vîrstă și prozaismul lui Marulis precipită evadarea din lanțurile căsniciei, aruncînd-o în brațele unui cuceritor de profesie, căpitanul Angelo Deliu. Surprinși de Stamati, acesta se retrage din viața de marinar, deschizînd o cafenea în port. Dar pasiunea Penelopei nu ațipește ; hrănită și



Nopți la Ada-Kaleh, ca și pe Cora Negrea, din *Dragoste și moarte în provincie.* Iată de ce spuneam că Jean Bart și-a depășit opera anterioară, dezbărîndu-se și de unele atitudini tendențioase, mai vechi.

Nu atît prin originalitatea tipului de aventurier — dealtfel secundar, emigrat în America, și reîntors la Sulina, în mijlocul familiei — ne interesează drama lui Nieola, cît prin repercusiunea sosirii lui asupra coloniștilor ; bănuit a fi posesorul a nenumărați dolari, el devine obiectul de discordie al familiei și personagiul fabulos, măgulit de toți care voiau să-l cointereseze în felurite întreprinderi. Situația, în latura ei dramatică, ne amintește de nuvela d-lui Cezar Pe- trescu, *Unchiul din America,* ea însăși o reluare dintr-o povestire de Maupassant. Mai prețioasă este figura lui Nieola, fiindcă ea dezlănțuie o animozitate plină de peripeții umoristice între Stamati, Penelopa și cumnatul lor, bărbierul Nicu Poliitieu, palicar cu specifică pasiune politică, dezbinînd astfel rudele și prietenii în două partide, care-și dispută ospitalitatea interesată față de american. Aci, Jean Bart dovedește un simț umoristic de o senină observație, amintind de nuvela *Popi,* a d-lui Teodor Scorțescu ; mai puțin personal, comicul ce animă figura vameșului Tu- dorache purcede din *Momentele* lui Caragiale.

Din personagiile episodice mai reținem pe doctorul Tornuța, tip de dezadaptat francian, și pe medicul de vas Barbă Roșie, cu rol vădit de *raisonneur* în cursul narațiunii.

Intr-o precisă încadrare de atmosferă locală, cu nenumărate figuri episodice de căpitani de

„Vremea“, an. VI, nr. 300, 13 august 1933

VICTOR I. POPA :

„VELERIM ȘI VELER DOAMNE“

Dramaturg, caricaturist, cronicar plastic, regizor, atâtea însușiri diverse alcătuiesc personalitatea d-lui Victor Ion Popa ; ele se completează astăzi printr-o nouă afirmare, a romancierului din opera compactă și atît de ciudat intitulată *Velerim și Veler Doamne.*

D. Popa a mai publicat, chiar în coloanele *Vremii,* cîteva nuvele din viața rurală și un roman de război, *Floare de oțel.* Indicii suficiente ca să ne orienteze în atmosfera povestirilor sale. Lectura lor ne-a precizat lumea și filiația sa literară. Neîndoios, d. Victor Ion Popa purcede din vîna atît de viguroasă a d-lui Mihail Sadoveanu. Sensibilitatea sa domoală, de moldovean duios, natura provincialistă a lexicului, inflexiunea lirică a tonului narativ ne deșteaptă în spirit ecoul prozei sadoveniste. Mai ales romanul *Floare de oțel* avea nu știu ce din spovedania de blîndă amărăciune a căprarului Gheorghiță, eroul d-lui Sadoveanu.

Cu *Velerim și Veler Doamne* ne întărim din nou impresia asupra înrudirii în spirit, în pro-

e

n

ga

să
lor

rial
e
ate

tă

sonagiile episodice din romanul d-lui Popa, dacă pierd din originalitate, luate individual, cîștigă în semnificație, privite în atmosfera globală a destinului care conduce pe Manlache. Toți care vin în contact cu el vor suferi, în baza unui predestin neîmblînzit. Duhul tragic care mînă pe fostul ocnaș contaminează și pe cei din jurul său.

Alături de Manlache, cea mai puternică figură a romanului, — în care se concentrează tot sufletul de latent lirism etnic și de filozofie populară a destinului -— stă tipul cantonierului Pe- trache, a cărui pasiune pentru dreptate ia cele mai resemnate forme ale sacrificiului. Implicat în fapta atribuită lui Piesa, ca tăinuitor, hărțuit de jandarmi, prins de autorități, salvat de prestigiul legendar al ocnașului care-1 smulge din mina jandarmilor, împărtășind foamea, oboseala alături de fugarul blestemat de destin, moș Pe- trache simbolizează viclenia rustică și calmul țăranului mucalit, care ascunde sub aparențele lui hazlii un fond serios și un idealism nativ tot atît de puternic pe cît îi e șiretenia. Ceva din abilitatea, sacrificiul și răbdarea evanghelică a părintelui Ilie, din *Mușcata din fereastră,* există în psihologia lui ; mai adîncită aci, ea scoate în evidență un tip care preocupă literatura d-lui Victor Ion Popa.

Numai că sfîrșitul din *Velerim și Veler Doamne* împinge detaliul aglomerat pînă la abuz, cu sensul de a ilustra ideea destinului, care străbate întreaga narațiune.

Moartea Ruxandei, a copilului născut din dragostea cu Piesa, sosirea Anicăi, soția adulteră a lui Manlache, la conac, și rolul ei de pacoste, în tra-

gedia finală a eroului, complicitatea cu Ion, bărbatul Ruxandei, ca să ajute la uciderea mamei păcătoase și a copilului, cu altă complicitate, a unei moașe criminale ; adulterul reîmprospătat la bătrînețe, între Ion și Anica, ca și toată năpasta ce se abate asupra casei conului Leon, plecat la război, răzbunarea în contra ordonanței ofițerului rus care trăia cu Tasica, moartea lui Firicel, rănirea în război a lui Mania che, acceptat în sfârșit între ostași, deși făcuse pușcărie, cu moartea lui, care seamănă cu o sinucidere eroică, aduc un exces de aluviuni melodramatice ; voind să-și demonstreze tema prea mult, d. Victor Ion Popa riscă să anuleze romanului acea credibilitate artistică, cum a numit-o Bourget, necesară oricărei ficțiuni.

Cu simpatie neîndoielnică pentru legendarul Manlaobe, prezentat în ritm de baladă populară, d. Popa strică unitatea din *Velerim și Veler Doamne,* prin toate paginile consacrate „tîrgove- ților“, în special prin satirizarea judecătorului tecucean, Elefterescu, anchetatorul lui Mos Pe- trache și spaima nevăzută a lui Piesa. Scena interogatoriului pe oare-1 ia bătrânului cantonier are o vizibilă intenție de comedie satirică, cu ticurile profesionale și automatismul psihologiei respective, însă distonează în atmosfera rustică a povestirii, ca și în desfășurarea ei, ținută inutil în loc câteva clipe. De asemeni, psihologia zvonului, maladie morală a colectivității provinciale, este aici nefolositoare. Cu atît mai mult cu cit nu depășește realizarea aceluiași motiv, tratat în *Madona cu trandafiri* a d-lui George Mihail Zamfirescu și în *Menuetul* d-lui G, M. Vlădescu.

Dacă d. Victor Ion Popa, dotat atît de interesant în acest roman al fabulosului rustic, ar renunța la o anume prolixitate (moldovenească și, deci, specifică, dar nu și artistică), ar cîștiga în densitatea narațiunii sale cam dezlînate.

Cu toate rezervele pe care le-am făcut asupra romanului său, *Velerim și Veler Doamne* rămîne totuși o realizare prin tipurile lui Piesa și al mucalitului Petrache, ca și prin toată savoarea limbajului regionalist, care dau un colorit arhaic și un prestigiu de epopee rustică acestei opere de specifică sensibilitate etnică.

„Vremea[1]-, an. VI, nr. 316, 3 decembrie 1933



d. Pel'tz a confundat mult timp substanța artistică și ostentația formei.

Iată însă că astăzi, prin ampla frescă a ghetoului bucureștean, evocată în *Calea Văcărești,* d. Peltz se afirmă ca un romancier cu mijloace de o definitivă maturitate. Nimic din jongleria fanteziei sale, nimic din goana după artificiale podoabe stilistice, nimic din estetismul căutat al primei sale maniere. Romanul prezent este un fragment de umanitate vie, pitorească, este o încadrare precisă într-un mediu și este, mai presus de aceasta, prima anexare artistică, de capitală realizare, a vieții ovreimii bucureștene.

Formula romanului *Calea Văcărești* este categoric realistă. Viața circulă ca o prezență materială. Există numai acel minim de prelucrare artistică, ce imprimă o organizare faptelor, incidentelor,^ tipurilor numeroase, aspectelor variate dintr-o« pulsație colectivă. Căci d. Peltz posedă în special un dinamism epic al povestirii, o obsedantă putere de a colecționa amănuntul veridic. Poate că aceasL tă deosebită mobilitate este caracteristica realismului său, care nici strict documentar, nici pur pitoresc, nici umanitarist și nici ursuz și amar nu apare. Un nedefinit vitalism tîrăște tipurile și destinul lor. Ceea ce lipsește romanului în profunzime, raportat la analiza psihologică, i se adaugă din accelerarea unui ritm interior de mare tensiune. Nu vrem să spunem prin aceasta că tipurile d-lui Peltz nu sunt complete sau n-au accent; fiecare reprezintă o categorie sufletească și o tragedie reală. Insă interesul lor crește din acea interpretare care este însăși viața cartierului, din semnul specific al unei lumi cu legi proprii, de

merare de fizionomii și suferințe plutește nu știu ce vînt necruțător al destinului, poate însăși jalea milenară a neamului lui Israel, dar și febra unui instinct vital, care nu obosește reluînd aceeași și aceeași goană spre un scop ce termină în moarte, ca rîurile în mare.

„Vremea[11], an. VII, nr. 320, 7 ianuarie 1934

tînără ca a noastră, să-l treacă în primul plan al romancierilor contemporani.

Romanul de analiză a însemnat, în ultimii ani, cîteva victorii esențiale. E de ajuns să amintim de *Omul descompus* al d-lui F. Ader ca, de *Concert din muzică de Bacii* și *Drumul ascuns* ale d-neî Papadat-Bengescu, de *Ultima noapte de dragoste* și *Patul lui Procust* ale d-lui Camil Petrescu, de *O moarte care nu dovedește nimic* și *Ioana* ale d-lui Anlton Holban, și de *Adela* d-lui G. Ibrăi- leanu spre a ne da seama de cîte realizări s-a învrednicit psihologismul epic. Suntem atît de departe de sămănătorism, prin complexitatea problemelor, prin adîneimea introspecției și prin subtilitatea psihologică, incit este replici cea mai optimistă dată chiar nouă înșine, când ne plângem uneori de industrializarea romanului postbelic. A număra atîtea opere de seamă intr-un gen inexistsnt, fiindcă *Dan* al lui Vlahuță și *Anna* sau *Lydda* ale lui Duiliu Zamfirescu sunt ratate din momentul apariției, înseamnă un progres de o rapiditate uimitoare. încă o dată, să nu uităm că romanul românesc apare abia în secolul trecut, odată cu Filimon.

Dar să revenim la *Steaua robilor,* al cărui titlu nu-mi place, contrastînd atît de ciudat cu luciditatea romanului, fără dulcegării poetice și simboluri ușoare. Care este subiectul romanului ? Ar fi, credem, un punct de vedere fals să căutăm anecdota lui, care este sau comună, sau irelevantă. Anecdota servește aci ca punct de sprijin pentru analiză. Sașa iubește pe Maria, care-i cedează, cu pasiunea necalculată a tinereții, dar iubirea bărbatului este mai mult expresia orgoliului mascu-



avînd nevoie de afecțiune, dar care nu-și găsește liniștea în dragostea altor bărbați, fiindcă nu-l poate uita pe Sașa. O „maladie a veacului", un nou romantism prin absolutul lui sentimental, dar diferit în realizare, prin luciditate și analiză, e semnul sub care se dezvoltă romanul nostru introspectiv.

Fără patos, fără grandilocvența veacului trecut, timpul nostru cunoaște o stare maladivă a sensibilității, o neliniște a individului, o goană după certitudini și echilibru interior care nu se zărește încă. Frumusețea modernă este o stare dramatică de spirit. Niciodată nu s-au scris mai multe romane sub formă de confesie, nu s-au exprimat mai multe mărturii ale individului atins de un dezechilibru fără leac.

Romanul d-rei Stahl este atît de modern, atît de sincronic cu starea aceasta de nouă „maladie a veacului", încît romantismul stării absolute de sentiment al eroinei, Maria, este de o tragică realitate. De aceea spunem că nu anecdota este esențială în *Steaua robilor*, că nu logica faptelor este substanța lui,-ci profunda lui experiență umană, formă a unei deznădejdi puternice, a pierderii fericirii prin dragostea batjocorită. Cit de edulcorat s-ar fi putut prezenta acest sentiment, cit de senzațional ar fi putut fi speculat, dacă marele talent de analist al d-rei Stahl n-ar fi stăpîn pe o luciditate atît de puțin feminină. Iată adevăratul farmec din romanul său — liniștea de piatră a dezastrului analizat, conștiința dominării stărilor lirice prin introspecție lucidă. Toată anecdotica din *Steaua robilor* devine simbolică, e semnul liric al unei căutări de sine, fuga de durere prin ucide-

femei înșelate, care nu poate rămîne singură,

puternic al unui absolut sentimental neatins, de-gradat de realitate. Adăugarea unui epilog, în care Maria își găsește, se pare, fericirea în dragostea d-rului Panu, altădată respins, jignit, dintr-o incredulitate firească și din incapacitatea refacerii morale, după despărțirea primă de Sașa, e de prisos. Dealtfel nu este cu nimic motivată revenirea la Panu, decât printr-o fortuită întâlnire ou el, când Maria iese de la tribunal, unde fusese pentru divorț.

Că epilogul poate fi începutul altui roman e probabil, dar arta are condițiile ei, și romanul *Steaua robilor,* de o stare afectivă atît de concentrată, de un analism atît de lucid, se termină, în ceea ce a voit să exprime, prin despărțirea Măriei de Sașa, după inutila reconciliere. Epilogul este un procedeu neartistic, asemenea acelor filme care vor să atenueze emoția prea puternică, poezia prea răscolitoare printr-o subită fericire. Prin simpla lui suprimare, romanul d-rei Stahl ar cîștiga foarte muît, iar figura lui Panu este suficient de conturată în capitolul în care ea îi respinge dragostea.

Sunt cîteva momente, în *Steaua robilor,* în care senzația stărilor subconștiente, a persistenței sentimentelor, în situații exterioare analoage, exprimă cu multă amploare posibilitățile psihologice ale scriitoarei. Cităm acest singur pasagiu din scena înmormântării mamei lui Sașa, în care magia de a retrăi un sentiment este un exemplu de ceea ce putem încă aștepta de la un talent atît de personal :

„Tremurând, Maria îl urmă pe Sașa. Trecînd din lumina zilei, în întunericul capelei, fu orbită. Rămase locului, ca să nu se lovească de oameni,

[redacted]

de mort, de Sașa, de altar... Ii era frică. Mirosea dens a flori, a putred. O clipă crezu iar că trăiește ceva trăit odată. Identitatea era perfectă. Fiecare senzație era exactă. Faptele știute o legănau, legată în durere. Trebuia să se întâmple ceva îngrozitor. Recunoștea fără să-și poată aminti ce. Era întuneric. Florile miroseau înăbușitor și Maria resimțea aceeași nevoie de a deschide geamurile, de a lăsa aerul să pătru[illegible] nemișcată, în aceeași nemișcare. Atunci își aduse amin[illegible] nu a senzațiilor [redacted]— odaia și clipa în care se despărțise de Sașa, odaia cu perdelele care făceau întu[illegible] atun[illegible] clipa[illegible] «Imp[illegible] (pag.[illegible]

D[illegible] stări[illegible] roma[illegible] știut[illegible] deși[illegible] speci[illegible]

MTHAIL SEBASTIAN :

„ORAȘUL CU SALCIMI"

Cîteva săptămîni în urmă, făceam aci unele reflecții fugare asupra romanului adolescenții în epica noastră. Nu cunoșteam atunci nimic din *Orașul cu salchni,* care era în curs de tipărire ; ci- tindu-1, ne dăm seama că reactualizează atît de acut observațiile noastre. Cu atît mai oportune ni se par astăzi acele considerații generale cu cît acest roman a fost scris între ianuarie 1929 — ianuarie 1931, după subdatarea însăși a autorului. Indiferent însă de ordinea în timp a acestei cărți a d-lui Sebastian, față de celelalte ale sale, suntem ispitiți să considerăm *Orașul cu salcîmi* drept un roman tipic al adolescenții, prin atmosfera morală, prin înseși limitele sufletești în care dramele se încheagă, evoluează și iau forme definitive. La drept vorbind, acest roman urmărește cu subtile nuanțe dragostea unui grup de adolescenți dintr-un oraș provincial. Planurile cărții se precizează numai în măsura în care temperamente distincte sunt observate în legătură cu o unică experiență, aceea a iubirii. Romanul d-lui Sebastian are un contur precis, o organizare lucidă, trecînd

știința unei noi ființe, d. Sebastian urmărește semnele interioare, care înregistrează o evoluție organică. Nu ne putem opri de a reproduce cîteva, fiindcă *Orașul cu salcîmi* este mai ales un roman de atmosferă poetică și de nuanțe psihologice. Iată primele' indicii ale adolescenței Adrianei : „Pasul ei, de obicei mic și ferm, se deschide acum leneș, înăbușit în covoare, și împiedicat parcă de o trenă imaginară, în scoborîrea unei scări enorme[44], sau, în ordinea mai plastică a creșterii ei fizice :

„Pieptul acela de băiat abia mai răsărit se rotunjea ușor în jurul celor două puncte roșii, și avea în mișcarea regulată a respirației o înălțare aproape voluptoasă de sîn."

Sau în senzația creșterii răsfrîntă în propria ei conștiință :

„Simțea numai cum trăiește fără dimensiuni, într-o aceeași carne blîndă și umedă, la fel de neprecisă pe pulpb, pe brațe, pe obraji, substanță elastică și moale, miez cald de pîine neîncepută, cartilaj crud de stridie palpitînd într-un sînge care vrea să spargă și nu poate.[44]

Sau însuși conturul ei de adolescentă : „Căpătase însă o extremă suplețe în mișcare, și privind-o aveai impresia nu că s-a înălțat, ci că se înalță atunci, înaintea ochilor. Privit din spate, piciorul fetei, prea drept de la glezne la sfârșitul fluierului, avea acolo, la îndoitura din dos a genunchiului, o inflexie ușoară, ce părea numai o încordare trecătoare a unui mușchi leneș, un oval fin gata să se destindă și să dispară ca o cută de apă ; dar înclinarea aceasta provizorie stăruia, și

percepția realității sexuale, pînă la con-



cu pasiune imaginativă, iar Gelu își încheie, desigur, experiențele adolseenții.

Criza lor a fost o etapă de magie a simțurilor, .a închipuirii, a fluidității eului ; dincolo de încetarea ei urmează conformismul la viața socială și calcularea conștientă a actelor.

Romanul d-lui Sebastian se termină, sugestiv, în preajma unei alte lumi, desprinzîndu-se din toată povestea de iubire a lui Gelu cu Adriana o poezie dulce, tristă, și o nostalgie inefabilă.

Am fi nedrepți dacă am reduce *Orașul cu sal- cîmi* numai la acest plan principal. Mai schematic, desigur, se conturează adolescenții Ceeilia și Victor Ioanid, ale căror experiențe erotice sunt mai puțin complicate de stările de conștiință, și o ușoară caricaturizare acoperă pe Elisabeta Donciu, încadrată repede în banalitatea și trivialitatea căsniciei ; după cum o ceață prea deasă acoperă drama Sorei Denise și a Lucreției, soția primă a lui Paul Mlădoianu, de care a trebuit să se despartă, fiindcă o iubire anormală cutreierase tinerețea acestor femei. Și tot într-o brumă echivocă evoluează psihologia de creator a lui Cello Viorin, pseudonim muzical al fostului funcționar de prefectură Tache Poporeață, prea convențional în personalitatea lui artistică și prea șarjat' în cea omenească.

Intr-o atmosferă de intensă suprarealitate, amintind de, Gide și de Cocteau, sunt totuși mai clar conturați adolescenții Victor Ioanid, a cărei criză de evaziune este repede calmată de Ceeilia și Buță, un pasionat practicant al riscului, al actului gratuit, al combinațiilor misterioase și al simulării ; cu toate reminiscențele ce ne sugeră, ex-

periența lor este atît de autentic adolescentă, Incit contribuie la tonul moral specific romanului.

Este în *Orașul cu salcîmi* o suplețe, un simț al nuanțelor, o discretă poezie și o artă măsurată, pe care le prețuim ca pe cele mai personale însușiri literare ale d-lui Mihail Sebastian.

Luciditatea și bunul-gust sunt calitățile neîndoielnice ale acestui prozator ; tipărindu-și acest roman mai vechi, d. Sebastian a făcut un act de dreptate cu sine însuși.

ION CĂLUGĂRU:

„COPILĂRIA UNUI NETREBNIC“

Noul roman al d-lui Călugăru este cea mai bine construită, mai densă, mai umană și mai purificată dintre toate cărțile sale. Eliminarea aproape totală a episoadelor centrifugale, liniștea concentrată, ca și un sentiment al perspectivei dau o mare siguranță artistică acestui roman al copilăriei, desfășurat intr-om tîrg evreiesc din Moldova, într-o lume fabuloasă, de ghetto mizer, se descoperă o ingenuitate de simțire, o lumină feerică și o tristețe de vis în copilăria lui Buiumaș, băiat de sărac meșteșugar evreu, bînltuit de foame, de lipsuri, de năluciri și aspre înfățișări de viață. Buiumaș exprimă toată candoarea unei epoci ireversibile, fără să uite și aspectul ei grotesc. D. Călugăru evocă un mediu în ce are el pur și impur, brutal .și poetic, adăogînd încă o fibră, oare lipsea pînă acum, viziunii sale artistice. Grotesc și uman, moarte și viață, nădejde și durere, egoism și generozitate, rău și bine se-mpletesc, într-o imagină bilaterală a vieții. Senzația de complexitate, de plenitudine naște din întretăierea de fantastic și real, zone între care circulă oameni, fapte și pei-

sagii. Impresia de tragic sobru, de inevitabil a tot ce se întîmplă nu strigă violent și nu deformează viziunea artistică. Buiumaș e frate bun în spirit cu Charlie Blum din *Omni de după ușe,* cu dezaxata din *Don Juan Cocoș, tul,* cu (Divide din *Abecedar de povestiri populare* și e fantast, naiv și bolnav de febre ca și ei. Dar regăsim la el o sensibilitate ingenuă, care nu se crispează deformant, nu se anarhizează complet în contact cu omul și viața. Fiindcă, e mai pur, mai firesc, e și mai senin ; însăși singurătatea lui e mai împăcată, căci fantezia îi permite să trăiască într-un univers cu inocențe nealterate total.

Copilăria lui Creangă e bonomă și exuberantă ca natura ; copiii lui Delavrancea sunt idilici și convenționali puțin, ai d-lui Teodoreanu sunt de o candoare edulcorată, copilăria văzută la d. Ar- ghezi este interogativă și miraculoasă în naturismul ei. Copilăria lui Buiumaș e mai sumbră, mai chinuită, mai umilită ; e copilăria unui „netrebnic", brutalizat de familie, de ceilalți copii, mizeră, retractată'-n sine și-n paradisuri solitare. Ea e mai aproape de copilăria vagabondă a lui Panait Istrati, de a feciorului lui Tache Vameșu, de a lui Ficu din *Calea Văcărești* și de sălbăticia hamsuniană a lui Iacov din *Maidanul cu dragoste.*

Romanul d-lui Călugăru evocă viața unui tîrg evreiesc prin memoria reirospec'.ivă u lai Buiu- maș, între 1907—1917, în zece capitole și un epi- Jog. Aparenta tehnică de reportaj din *Copilăria unui netrebnic* este^umai cTTndicație a timpului N în oare se petrec faptele ; ia nu rupe nimic din încordarea povestirii,'~cTm organizația ei epică sau din psihologia copilăriei. Are numai sensul unei

durate, atît cît este necesar ca Buiumaș să treacă în adolescență.

Povestirea începe cu înfățișarea mahalalei evreiești, cu ambianța ei fizică și morală, de o colorată și vie prezență ; trece la prezentarea familiei (mama, tatăl, frații și o soră a lui Buiumaș), în- tr-o narațiune fără mari soluții de continuitate. ‘Oamenii sunt precis conturați, vorbesc autentic, într-un pitoresc limbaj moldovenizat, atît cît trebuie să fie topic, pregnant. Buiumaș va fi un martor inteligent, atent al întîmplărilor și un observator lucid al oamenilor. Viața curge pe dinaintea ochilor lui cu avertismentele ei capitale. Cel dintîi fapt la care asistă e nunta sorei lui, Blima, cu Șaie. Buiumaș observă moravurile, atmosfera, reacțiUineia tuturor ; d. Călugăru exprimă mentalitatea de ghetto, concret, cu simțul unei ascuțite prezențe, servindu-se de micul personagiu ca de un fidel înregistrator. Viața este o lecție vie, o experiență necontenită pentru copil. Nu mult după nuntă va asista la moartea bunicului ; intuiția morții e un fapt direct, perceput prin simțuri. Capitolul al treilea este unul din cele mai puternice, mai contemplative, ridicînd la spiritualizare, prin moarte, prin viață, conștiința uimită a copi- < lului. Sensul de inițiere în misterul existenței este! sensul general al romanului : un fel de halucinat/ ție lucidă, de surpriză continuă alimentează spiritul în formație al lui Buiumaș. O desfoliere a simțurilor, a înțelesurilor eterne ale vieții, a comprehensiunii dureros; cucerite, din inima lucrurilor, se desprinde din copilăria lui. Faptele capătă astfel o coerențiL_internă, o semnificație, în succesiunea lor filmatăT'Tmpresia de fragmentar, de epi-

VlII-lea înseamnă un nou moment de tensiune spirituală în roman și-n conștiința lui Buiumaș, cu atît mai mult cu cit cel următor are ceva schematic, caricatural și reportericesc, melodramatic, prin sosirea reginei în tîrg, unde vizitează pe săraci.

Ultimele experiențe ale copilului vestesc trecerea spre adolescență, iar obsesia carnală pentru Sultana (siluetă vie) îl tortureazā ; umilit la școală, fuge deaoasa, semn al orgoliului prematur, revine, rătăcește prin cimitir, iar războiul îi desparte existența-n două. Fugind încă o dată de-a- casă, e găzduit de mama unui coleg, coana Pina, unde cunoaște și experiența sexuală.

Am insistat asupra figurii lui Buiumaș fiindcă în spiritul lui au ecou faptele, oamenii, conturîn- du-i o personalitate. El completează imaginea parțială a lui Blum, copil detracat de lupta existenței, neurastenizat de propria neliniște și de infirmitățile morale și fizice ale oamenilor pe care-i întîl- nește. In sentimentul complex al vieții care se descoperă, în senzația de experiență autentică a dure- rilor și bucuriilor lui se umanizează întreg romanul d-lui Călugăru. Căci figurile care străbat printre amintirile copilului, cu excepția bunicului, a tatălui, a mamei (cea mai reliefată), a fraților și a cățelului Bubi, toate celelalte sunt grotești, hilare și prinse într-un rictus moral obișnuit scriitorului. Dar bivalența viziunii, de care vorbeam la începutul acestor observații, echilibrează *Copilăria unui netrebnic,* frescă autentică a unui tîrg din Moldova, cu obiceiurile, durerile, obsesiile și mizeria lui specifică. Umilința, ingenuitatea, fantezia și halucinanta ei neliniște, care luptă în con-

tra propriului mediu, alcătuiesc un portret moral puternic nuanțat al micului Buiumaș, cel mai omenesc din toate personagiile prozei d-lui Călugăru.

„Vremea[11], an. IX, nr. 432, 4 aprilie 1936

TUDOR ARGHEZI :

„CIMITIRUL BUNA-VESTIRE“

în timp ce d. Tudor Arghezi își strînge pietrele fundamentale ale monumentului său literar prin publicarea ediției definitive a *Versurilor,* în care și-a adunat cele trei volume de poeme și cîteva *Mărțișoare* recent publicate, și își desăvîrșește originala sa viziune despre existență prin *Cimitirul Buna-Vestire,* d. Xorga este singurul om de cultură din țară care face eforturi dificile să refuze a-nțelege geniul cel mai autentic al scrisului nostru contemporan. în comentariul nătîng al celor mai frumoase poeme argheziene, publicat succesiv în *Neamul românesc,* de un clapon critic ce se supraevaluează Cocoș, alcătuiește cronica cea mai - ridicolă a opacității artistice față de marele creator ce a revoluționat, ca nimeni altul, literatura vremii.

Miracolul Arghezi este atît de viu, de surprinzător, și ultima sa carte mărturisește o abundență a spiritului și a expresiei fără precedent în analele noastre scriitoricești. Am arătat și ou ocazia romanului *Ochii Maicii Domnului* că este cu totul impropriu a aplica d-lui Arghezi măsura didactică a genu-



ca și din cel indirect, aflat în *Țara de Kuty.* Se poate urmări o ascendență, înțeleasă ca o desprindere din realitate, spre ficțiunea deplină. Cine ar lua ultimul său roman drept o cronică, fiindcă regăsește unele modele care circulă printre noi, între filele cărții, va judeca fals, căci *Cimitirul Buna-Vestire* este demonica ficțiune a unui poet, care-și exprimă intuitiv neoonformismul său social. Profesorul Unanian, eroul romanului, simbolizează, în spirit, acest neconformism integral, iar tribulațiile lui tragicomice nu sunt altceva decît un mijloc de a face concretă o ficțiune satirică de vervă, de sarcasm swiftian. De aceea nici nu găsim necesar a urmări anecdota romanului, fiindcă ea nu este revelatoare, ci reacțiunea scriitorului, care-și utilizează datele realității ca pe niște coarde și clape materiale ale unui pian, din care își scoate armoniile cele mai suave și mai înfiorătoare. Unitatea romanului e-n ficțiune și-n spiritul poetului. Viziunea grotescă, a amorului, a personalităților sociale, a prostiei, a superstiției, a vieții mecanizate, în serie, a justiției, a bisericii oficiale, a morții însăși se rostogolește caleidosco- pic în paginile romanului, alcătuind o șarjă grandioasă, frenetică a conformismului. Nu cunosc o -vervă satirică mai mare, mai semnificativă, a vieții mediocre și ipocrite, a mecanismului social obștesc, în tot scrisul d-lui Arghezi de pînă acum, reputat ca cel mai puternic pamfletar al nostru. Iar prin truculența sa verbală, prin fantezia lexicală, prin ceea ce aș numi pitorescul fanteziei sarcastice întrece chiar pe marele Leon Bloy, a cărui satiră este accentuată și în concepție, în atitudine, nu numai în expresie. Diferența se poate explica,

direct, pe care l-a cultivat înainte de război,

ferent a
melor
ată. D.
e a
ii
re

figura
unea de
re are o
ıdine
lui, iar
nseend
ne, de
. Ceea
e aici
estivă.

. Ne

unele
că
poate
a un
e faptul
un
reeze pe
, în
toria

Buna-
acel

la acești doi idealiști violenți, și prin structura limbii literare, atît de abstractă totuși la catolicul pamfletar, atît de colorată, de concretă la ortodoxul Arghezi.

Dar mai poate fi explicată și prin viziunea confesională, prin natura deosebită dintre mistica lui de catolic, de frenezie organizată, lucidă, și mistica orientală, argheziană, de frenezie aproape carnală.

Metafizica lui Bloy, setea lui de absolut se sprijină pe un fundament ideologic vădit, în timp ce metafizica argheziană este strict intuitivă, simplă ca instinctul. La punctul originar al misticei lui - Bloy e altoită o dogmă, a catolicismului intransigent și incoruptibil, în intuițiile argheziene refacem incoruptibilitatea însăși a vieții și o mistică dincolo de formele sociale și ideologice. Vizionarul Arghezi este un poet de un primitivism strict naturist, iar mistica lui o devoțiune față de viață, prin care circulă duhul divin. Sunt deosebiri structurale ce nu trebuiesc trecute cu vederea, fiindcă din ele se desprinde mai clar originalitatea poetului Arghezi, al cărui cult al vieții se prelungește dintr-o concepție de mistică orientală, nu prea depărtată de un păgînism subiacent.

Partea a doua a romanului *Cimitirul Bunavestire,* cu trecerea totală a viziunii în fantastic, cînd morții înviază și turbură toate socotelile materiale ale viilor, satirizînd concepția teologică a imposibilității unui miracol în masă și ridicu- lizînd dogma oficială ce se opune spiritului creștin, pînă cînd miracolul nu este atestat de Isus însuși, simbol etern al vieții și credinții în viață, este cea mai semnificativă explicare a misticei

argheziene. Învierea morților nu trebuie interpretată ca o formă a transcendenții creștinismului ; ea n-are alt sens decît să justifice viața însăși, ca un principiu circular, așa cum ne este dată s-o trăim, pe pămîntul lui Dumnezeu, unde și raiul și iadul se găsesc la un loc. Capitolul 51 credem că exprimă clar refuzul metafizicii argheziene de a concepe transcendent un paradis și o viață de apoi ; încercările lui Unanian de a formula în ficțiune transcendența vieții de apoi, prin caracterul lor fragmentat, prin comentariul ironic literar al scriitorului, care respinge viziunea unui paradis după chipul și asemănarea vieții pămîntene, sunt concludente. Viața și esența ei divină nu poate fi concepută decît ca atare, eternitatea ei este imanentă, nu transcendentă. Citez concluzia capitolului :

„— Poate că ar ieși ceva și din asemenea început" (viziunea lui) „pentru un al Treilea Testament. Sunt urmărit. Aș vrea să apar din întuneric cu o lucrare literară și-mi trebuie o activitate pentru salvarea prestigiului secret. Morții mă dezamăgesc și viii cu care mă văd toată ziua vin la mine tot ca niște morți viitori, ca să cîștige trecere pentru mai tîrziu. Văzută din cimitir, omenirea nu e aceea pe care îmi închipuiam că o cunoscusem și mă demoralizează. Ideile, dorințele, preocupările : luminările, colivele, parastasele, candelele, molitvele, cioclii, popii — adevărata față, deghizată pe stradă în siluete provizorii.

■ De vreme ce fiecare om capitonează un schelet, nici nu s-ar fi putut altfel: M-am înșelat! Am voit să fiu profesor, să-ți fie țărîna ușoară, dom-

nule ministru, că m-ai numit intendent. Puteam să deviu o somitate universitară și să duc la perfecțiune o vanitate de ignorant. Singurul lucru ce se poate vedea într-un individ : scheletul impersonal, uniforma esențială.

Al șaselea copil al meu e băiat. Scheletul lui minuscul e complet. Il sărut și-l iau în brațe, ca într-o radiografie, umbre de oase strînse la umbră de piept.

Pe o flașnetă care cîntă sub felinar un vals șubred și, întretăiat de fmaluri interioare și de agonii, apar după zile, un papagal, un cobai sau o familie de maimuțe miniaturale. Muma, de mărimea unui șobolan, ține la sîn un pui cît o lăcustă. Il purică, îl leagănă, îl scarpină...

Se imprimăvărează... L-am prins pe Mișu fugind de-a bușilea printre morminte și oînta în poartă flașneta..." (pag. 249).

Iată sensul ce se desprinde din viziunea de mare sarcasm și din fantasticul povestirii *Cimitirul Buna-Vestire*. Proza poetică a d-lui Arghezi nu este de o pură gratuitate artistică, ea ascun- zînd în extraordinara-i forță verbală o intuiție a lumii. Am cita atîtea pagini antologice din ficțiunea aceasta ; ne temem să-i stricăm unitatea, dar nu putem să nu atragem atenția cititorului să revină asupra unor fragmente de o rară frumusețe în chiar scrisul arghezian. Ne referim la acele halucinante și lucide viziuni de erotism, de o poezie unică, din capitolul 9, la inegalabilul portret al unei grotești urâciuni masculine (pag. 69—70) din cap. 15, el însuși grandios în verva lui satirică. Mai amintim portretul soției unui patron de restaurant (pag. 105) sau simbo-

lica viziune a servitoarei Mărgărita, sinteză a nătîngiei și a empirismului ancestral în materie de leacuri ; și nu e îngăduit să nu poposești adesea la cap. 34, fantastica viziune a cimitirului, la al 37-lea, portretul femeii care luptă prin artificiile științei cu moartea inevitabilă, sau la cel următor, de o suavitate și o transparență a purității virginale, de o rară poezie. La care adăugăm admirabila satiră a crematoriului (cap. 46) ; cap. 48, muzical în formularea lui sentențioasă, redînd senzația de haos a unui cutremur, ca și excelenta șarjă a femeii fatale, din cap. 50. Integrată în viziunea cimitirului, umanitatea este o caravană de diformități, de miracole și spaime interioare. Este atîta unitate spirituală în ficțiunea d-lui Arghezi, încît considerăm *Cimitirul Buna-Vestire* ca pe cel mai frumos roman fantastic din literatura noastră, făcînd din sarcasm o viziune de înalt plan contemplativ al existenței umane.

„Vremea[11], an. IX, nr. 442, 21 iunie 1936



atenția cititorilor anul trecut. Primul său roman *Inimi cicatrizate* este dezvăluirea unui colț de infern al suferinții umane, este un spectacol de un tragism halucinant, un document omenesc, în care experiența nu e căutată, ci vine brusc, implacabil, ca orice forță a destinului. Însăși această atmosferă de fatalitate, atroce, stupidă, este toată savoarea ei, dacă savoare se poate numi o încarcerare în boală și o conviețuire, zi de zi, cu moartea. Boala, cu reflexele ei atît de particulare, cu acuitatea spiritului de analiză, rareori și-a găsit, în literatura noastră, o expresie mai profundă. Nu este vorba de tuberculoza literară a eroilor sămănătoriști, ca în *Din durerile lumii,* nuvela lui Vlahuță, de psihozele poetice ale unor nuvele de Delavrancea *(Liniște, Trubadurul),* sau de atî- tea alte exerciții stilistice cu moartea. Numai d-na Hortensia Papadat-Bengescu a anticipat în proza contemporană o intuiție umană a morții, în figura lui Maxențiu, din *Concert din muzică de Bach,* sau în acea somptuoasă descompunere a Lenorii, din *Drumul ascuns.* D-na Bengescu a depășit desigur concepția morții romantice în oglindă, dîndu-ne două mari experiențe umane, în suprema lor încordare. Dar poate moartea nu este, în romanele sale, decît complementul firesc al vieții, polul negativ, legat, prin opoziție, de polul pozitiv, inseparabil.

Cu romanul d-lui Blecher intrăm într-un univers uman redus exclusiv la imaginea unui vast sanatoriu. De mult n-am mai citit o carte atît de apăsătoare, care să-mi dea senzația de panică, de contagiune parcă și sentimentul fragilității noastre iremediabile. Totuși, este în experiența



umiliri, de a sugera situațiile cele mai riscate, ca și clarvederea răsfrîntă asupra fiecărei drame. Romanticii au cam teatralizat îmbinarea de exasperat și complex sentiment a ceea ce a înțeles prin „amorul și .moartea". Curățind această formulă de tot ce are ea livresc, oarecum didactic și convențional, cred că nu se poate defini mai precis senzația specifică ce străbate paginile romanului.

Căci fie că ne referim la gelozia lui Tonio pentru d-na Wandeska, la fericirea, dacă se poate spune, Corei și lui Torn de a fi împreună, la obsesia de iubire a Isei, urmărindu-1 pe Emanuel, fie că ne gîndim la toată gama de bucurii și dureri a dragostei acestuia cu Solange, cu izolarea lui, cu plecarea din sanatoriu și cu despărțirea sfîșietpare dintre ei, aceeași rezonanță de iubire și moarte, de gust amar și voluptate tristă ne însoțește pretutindeni. Umană, autentică pînă la un fel de jupuire a conștiinței, neliniștită și lucidă în același timp, de o demnitate de tragedie antică, experiența cuprinsă în romanul d-lui Ble- cher afirmă definitiv marile sale însușiri de scriitor. Aș dori acestei cărți cît mai mulți și înțelegători, cîți mai variați cititori ; nu obișnuiesc -să recomand direct nici chiar acele opere pe care le laud integral ; dar de data aceasta îmi fac mai mult decît o datorie profesională atrăgînd atenția asupra volumului d-lui M. Blecher.

„Vremea", an. X, nr. 471, 17 ianuarie 1937

MATEI CARAGIALE

[Fragment]

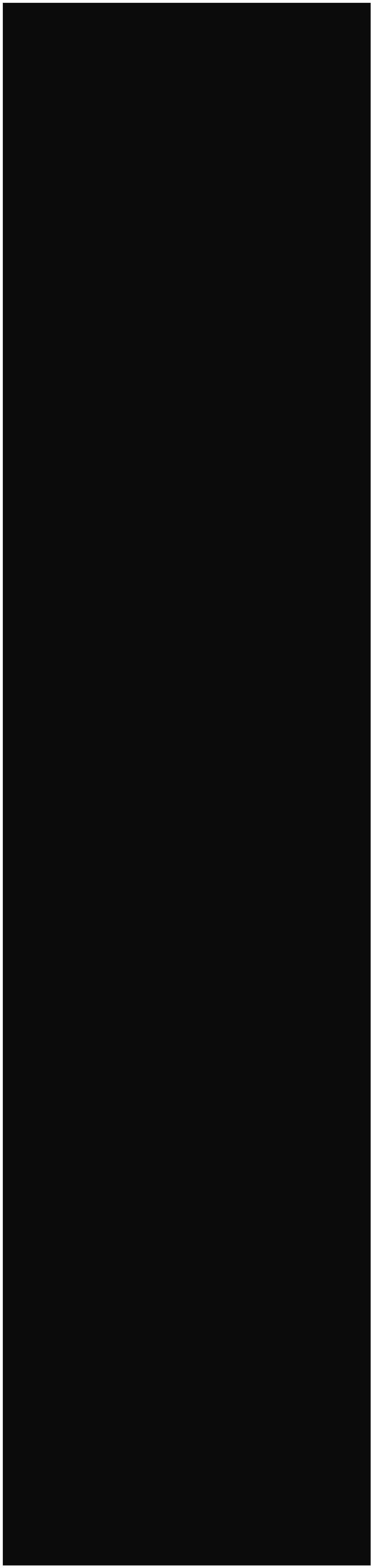
artă decorativă. Heraldistul transformă în două mumii savant îmbălsămate două din personagiile centrale ale povestirii. Nu simt planul de transcendență în planul poetic în care se mișcă Pașadia și Pantazi, așa cum îl simt la Poe și Villiers de l'Isle Adam, în a căror „familie de spirite[11] a fost situat arbitrar Matei Caragiale. E mai aproape de Barbey d'Aurevilly, prin culoare, prin emfaza rafinată a frazei ; iar ridicarea „crailor[14] pe un registru atît de sus este un element de opoziție, o nevoie de spiritualizare față de aspectul realist, văzut în Pena Corcodușa, în Pirgu și fauna Ar-notenilor.

Matei Caragiale procedează cu antiteze romantice, cu tonuri crude sau suave, în limitele unei savante arte decorative ; cel dintîi procedeu îl apropie mai curînd de Ion Luca, de acele tablouri larg arhaice din *Kir Ianulea* și *Abu Hasan* decît de Poe și Villiers de l'Isle Adam. Cît privește figura lui Pirgu, în care d. Streinu vede un travestit Tribulat Bonhomet, n-are nici o semnificație metafizică, în afară de sensul generalizat al categoriei lui morale. I-aș putea aduce lui Matei Caragiale o temeinică imputare de literaturism - în prezentarea ditirambică a lui Pașadia și Pantazi, imputare ce se potrivește și lui d'Aurevilly, maestrul lui necontestat în procedeele stilistice. O senzație de prea artificial și de obositor pompos m-a întovărășit la recitirea *Crailor,* în pasa- giile de genealogie poetizată a mentorilor lui spirituali, în fraza cu verb împanașat și cadență de paradă. Aci se află, cu deosebire, intersecția lui Matei Caragiale cu Barbey d'Aurevilly, și în spatele „crailor[44] valahi simți modelul bătăiosului

voasă a nopții petrecute în *Grand Hotel Victoria Română.* Bucata are întreagă caracter de reminiscență acută, și cine l-a cunoscut bine pe Caragiale se oprește la cuvintele de mai sus ca la un semnal deosebit; ele nu sunt numai o formulă ocazională, ci exprimă un temperament și lămuresc o metodă artistică. Sensibilitatea «enormă» și viziunea «monstruoasă» au imprimat artei sale caracterul excesiv : în comic, stil caricatural ; în tragic, forme de groază și de tortură extreme."

In tragic, sensibilitatea „enormă" a lui Ion Luca s-a spiritualizat la Matei și a coborît în subconștient, dar într-un subconștient mai mult mecanizat, fiindcă este atavic (de-aci frecvența atîtor genealogii în *Craii),* în comic, „rîsul cu poftă" al tatălui, de care vorbea Gherea, s-a transformat la fiu în „sarcasm studiat și savurat". Aplicată la fragmentul realist al romanului, intuiția lui Zarifopol se potrivește admirabil. Rîsul plin. expresiv din comedii și *Momente* derivase și la Ion Luca în sarcasm violent, absurd adesea, ca în *Inspecțkme, Pastrama trufanda, Cănuță, om sucit.*

Devenit „sarcasm studiat și savurat" la Matei, degradat, în sensul etimologic pe care-1 dăm necontenit acestui cuvînt, îl întîlnim, în prezentarea portretului lui Pirgu, al Penei Corcodușii, al Ar-notenilor, cu toate rubedeniile lor, expresii de pitoresc moral, de degenerescență, în care ascuțimea anatomică și savoarea caracterizării duc mai departe instinctul ereditar al Caragialilor de a rîde estetic. Filiațiile ce vom stabili ne vor duce la surprinzătoare constatări și esențiale asemănări și deosebiri.



D-ale carnavalului și *O noapte furtunoasă*, cu locuțiunile atît de tipic mahalagești, nu seacă în verva „studiată și savurată[41] a limbagiului lui Pirgu, a Penei Corcodușii și în seva expresivă a cuvîntului, cînd e vorba să prindă tipurile din familia Arnoteanu. Și în această direcție, filiația nu se urmărește numai pînă la Ion Luca; ea merge pînă la Filknon, la Ion Ghica și Anton Pann, îa verbul colorat, pitoresc al suburbiei bucureștene, moștenire turco-fanariotă, atît de adînc pătrunsă în graiul muntean orășenesc.

Derivația Dinu Păturică-Pirgu este, în sensul ascensiunii sociale, profund îndreptățită ; ca structură intelectuală, diferența este remarcabilă. Să ne amintim de acel caracteristic capitol din romanul lui Filimon unde ni se vorbește de „educațiunea ciocoiului[11], și ușor ne vom da seama de marile deosebiri dintre studiosul Dinu, ocupat în timpul liber cu lecturi alese, și dintre ignarul și trivialul Pirgu. Intermediarul amorurilor clandestine ale lui Pașadia, măscăriciul hilar și antreprenorul de vicii Pirgu cuprinde mult din esența morală a neuitatului Mitică. Dar, pe cînd Mitică este, în concepția lui Ion Luca, un inofensiv, un flecar și un profitor mărunt, pe aceeași scară a degradării, Pirgu devine, în concepția lui Matei, un Mitică primejdios, perfid și lacom. Lipsit de orice scrupul, el e profitorul îndrăzneț al marilor slăbiciuni aristocrate, maimuțoiul lubric și cu pretenții de gust și chiverniseală din faza lui de totală ascensiune. Miticismul lui Pirgu țîșnește violent, cinic în persiflarea exercitată asupra lui Pașadia, la chef și-n ofertele lui suspecte. Din specia intermediarilor lui Ion Luca (Spiridon și

calfa Iordache), Pirgu evoluează la potente nebănuite, depășind mediul lui firesc, în care ceilalți se resemnează și exploatînd o burghezie și o aristocrație în descompunere. însuși limbagiul lui întrece în îndrăzneala cuvîntului tare limbagiul lui Spiridon, băiatul de pricopseală, și a lui Iordache, confidentul și ocrotitorul tuturor combinațiilor erotice ale lui Nae Girimea. Este surprinzător cîte filiații subterane se pot stabili între Pirgu și tipurile lui Ion Luca, iar între el și atîția bărbați întreținuți din seria *Momentelor,* cu adaosul firesc al degradării, sunt încă tainice similitudini. Procesul pe care Ion Luca îl face burgheziei și mahalalei noastre este intrinseic ; marele comic nu uzează de contraste violente și nu opune nici un reprezentant al „vechiului regim[11] lumii triviale a Miticilor, a Cațavencilor și Farfuridilor. Pătimaș clasicist, el intră direct în mecanismul sufletesc al tipurilor. Romantic și cu nostalgii omagiale, Matei reia procedeul contrastelor lui Filimon, evident modernizîndu-le expresia artistică, opunînd viciului intelectualizat al „crailor[11], viciul porcin al lui Pirgu. In detracații lui Ion Luca e destulă bonomie și un soi ciudat de pudicitate, în ai lui Matei-este numai cinism, conștiință lucidă a răului ce-i bîntuie și răului pe care-1 pot cauza. Sentimentul de gratuitate al răutății, atît de pregnant surprins în sceneta celor trei Mitici, care este *C.F.R.,* se volatilizează în figura lui Pirgu ; răutatea lui vine din străfundurile unei eredități umilitoare, din tarele lui fiziologice și din spectacolul încurajator al unei burghezii și aristocrații pornită pe panta desfrîului. Viziunea satirică a lui Matei descinde din Filimon, fără

ca să nu mai vorbim de aprigul „ambiț“ al mahalagiului Jupîn Dumitrache, sunt pilde elocvente de rolul pe care conveniențele sociale îl joacă în opera lui Ion Luca. Maiorică Arnoteanu tolerează soției, aplicînd și ea reciprocitatea, toate compromisurile ; iar combinația veselă a lui Pirgu, negociator al logodnicii lui Pantazi pentru Pașa- dia, cu înțelegerea lui Maiorică, părtaș al câștigului, vorbește îndeajuns de ceea ce înseamnă același proces de degradare al „eternului feminin* de la Ion Luca la Matei.

Imaginea femeii care a speriat și pe dracul, lanuloaia, este suavă totuși pe lîngă Mima și Tita, fetele Elvirei Arnoteanu. Și nu este fără însemnătate o surprinzătoare asemănare între Ion Luca și Matei, cînd primul califică pe surorile Acri viței „iepele lui Cănuță“, iar al doilea vede în fetele Elvirei „niște cotoșmane, niște armăsăroaice*. Nu sunt aci numai simple potriveli verbale, ci o intuiție comună a feminității, venită din subconștientul ereditar.

Și ca să încheiem apropierile între Ion Luca și Matei, reproducem un fragment de episod din *Craii de Curtea-Veche,* cu certe ecouri din excelenta povestire *Calul dracului:* „La o cotitură Pantazi porunci să oprească și mă pofti să cobor și să-l urmez. Mai departe se înălța, căscată toată și fără acoperiș, o mină. «Hanul dracului, zise Pantazi. Sunt numai aici în Ilfov mai mulite, toate cu istoriile lor fioroase de tîlhari și de stafii ; în ăsta am făcut odată un chef noaptea, la lumină de masalale.» Băgai de seamă că ne făcusem acuma trei; ca din pămînt se ivise o țigancă, o țigancă bătrînă în zdrențe. După cîteva cuvinte



Chiar și sub acest aspect, tehnica lui Matei Caragiale, în *Craii de Curtea-Veche,* n-are aderențe cu Poe și Villiers de l'Isle Adam, ci mai mult ou Barbey d'Aurevilly, prin somptuozitate, culoare și masca imperială, supărătoare azi la scriitorul francez, prea literaturizată și la prozatorul nostru. Estetica lui Ion Luca este clasică în comedii, în *Momente* și poveștile lui cu tîlc didactic, echilibrul expresiei este evident în unele nuvele cu fond tragic, ca *In vreme de război,* și fantasticita- tea este o formă a imaginației de a sugera adevăruri morale. Numai în *Păcat* și O *făclie de Paști* stilul lui Ion Luca lunecă la procedee senzaționale, de foileton, cu retorism patetic.

De la tată la fiu trecem prin două structuri estetice opuse ; Ion Luca este de structură clasică și Matei de structură romantică, unul e atic și altul somptuos, în ritmul interior al stilului; unul construiește, celălalt sugeră și evocă. Sunt prea evidente deosebirile spre a nu le observa. Unde însă filiația între Ion Luca și Matei capătă revelatoare înfățișări este în esența lor spirituală ; nu o naivă analogie ne-a dus la scoaterea în evidență a acestei esențe, ci o sumă de analogii interne. Am insistat, poate cu oarecare abuz, asupra sensului degradării de material sufletesc între literatura lui Ion Luca și *Craii de Curtea-Veche;* numai pe această intuiție fundamentală se pot stabili analogii pe care ne-am îngăduit a le sugera ; ele s-ar putea multiplica, într-o cercetare mai atentă. Noi n-am făcut altceva decît să atragem atenția asupra acelor ce ni s-au părut mai importante. A desprinde *Craii* de o tradiție caracteristică a pro-

vine și
er."
tificăm
caluri
ilor,
atît de
ca ; e de
ine a
ire, de
ariul lui

ina
na și în
stabili
radiție
scrierea
a, și la
chi și
de la
nomice
ei.
rite" în
ță, nu
în
e
lui
Via-[1]
. Dar
-

zei muntenești și orășenești echivalează cu a contesta orice autenticitate de peisagiu intern și extern operii capitale a lui Matei Car agi ale. Filiația ei din Ion Luca și din sectorul Filimon, Ion Ghica și Anton Pann îi sporește tîlcul și-i mărește frumusețea proprie.

„Vremea[11], an. X, nr-ele 48G,

CELLA SERGHI :

„PINZA DE PĂIANJEN“

Există un roman feminin, nu atît ca opoziție cu romanul masculin, ci, mai curînd, ca o modalitate de a privi viața și ca o ilustrare a ceea ce Maurras numea „romantismul feminin“. Problema centrală a romancierelor noastre pare a fi problema fericirii ; a unei anume fericiri, izvorînd din condiția socială și de sensibilitate a sexului. De aceea, cu rare excepții, scriitoarele române cultivă romanul de dragoste, sub forma autobiografică sau abia ușor travestită.

Excepțiile de care vorbeam se reduc numai la o anume parte din opera d-nei Papadat-Bengescu, a cărei viziune epică îmbrățișează și alte aspecte, mai complexe. între ele, obsesia morții, sub forma descompunerii prin boală, și a ambiției sociale, sub tipul arivistului, de ambele sexe, ca și o anume intuiție constantă, deși variată, a tiparului biologic al omului, ridică opera sa la un nivel dominant și-i dă o semnificație mai adîncă. însăși feminitatea apare, în romanele d-nei Ben- gescu, sub lumini mai diverse și structuri individuale mai distincte.

De la instinctul femei la extaz și intelectualitate, eroinele sale trec printr-o gamă întreagă de „etern feminin[1]', și între romantismul Biancăi Por- porata și trivialitatea Adei sau degenerescenta acelei ciudate Mika-Le se așează o sumă de nuanțe ale unui univers erotic. Și-apoi, d-na Bengescu aduce o impersonalitate masculină în discuția sa acută, pune între sine și obiect o distanță contemplativă remarcabilă, dînd ocol unui cîmp larg de observație interioară, cu luciditate savantă. De la poemele analitice ale începutului la planșele anatomice ale romanelor, evoluția sa nu este numai în tehnică, ci și în complexitatea internă a materialului uman și a expresiei artistice. Distincții cu atît mai necesare, în planul literaturii noastre feminine, și cu atît mai aproape de afirmația că între romanul feminin și cel masculin nu se pot face disociații strict psihologice și generalizatoare, ca între produsele opuse a două regiuni spirituale.

Cînd spuneam că romanul nostru feminin se mișcă mai des intr-un singur sector, al iubirii, făceam o deosebire ca între romanul de război, de pildă, și romanul vieții burgheze.

Pus sub egida simbolului belfegorian, romanul feminin românesc este de o unitate de ton, de o identitate de rezonanță și de un egocentrism care-i fixează un loc reprezentativ în scrisul contemporan. Diferențele sunt de calitate, într-o viziune, un material uman și o sensibilitate atît de asemănătoare.

Nu intenționez să arunc un discredit întru nimic meritat peste un capitol important al litera-

turii de azi, îmbogățită cu o experiență care-i lipsea în veacul trecut.

Căci dacă de la d-na de Sevigne pînă la Colette literatura franceză cunoaște atîtea temperamente, atâtea patetice confesiuni (să nu uitam și pe poetele propriu-zise), ea n-a avut decît să cîștige în complexiune, cum desigur au cîștigat și literele noastre, prin audierea și „celeilalte părți“, într-'o dezbatere ©temă a mărturiilor omenești despre iubire.

Romanul d-nei Cella Serg’ni este și el o minuțioasă și patetică mărturie asupra problemei fericirii, care obsedează majoritatea scriitoarelor noastre ; scris sub vădita influență tehnică a *Patului lui Procust* al d-lui Camil Petrescu (tehnica suprapusă nu înseamnă și identitate de temperament), este totuși un direct roman subiectiv, o confesiune la persoana întîia a unei femei care și-a făcut din dragoste axa vieții ; e drept că insatisfacția ideală a d-nei Slavu, eroina, pentru pictorul Petre Barbu, amintește de obsesia d-nei T., din romanul d-lui Camil Petrescu, pentru Fred Vasilescu ; enigmatica lor fantomă se confundă, în identitatea aceluiași procedeu, dar d-na Serghi acordă un interes periferic, cel puțin în economia romanului, acestei similitudini. Viața Dianei, dacă are vreo explicație și prin insatisfacția primei iubiri, își găsește o substanțială justificare în însăși condiția ei socială și psihologică. Diana își caută fericirea și dincolo de Petre Barbu, călăuzită de amintirea lui ca de o reminiscență platonică a bărbăției ; căsătoria ei mediocră cu Michi e compensată de dragostea capii-

viață și mai puțin dintr-o formulă literară ; influențele amintite nu umbresc prea mult izvoarele unei simțiri autentice, dureroase, și nici nu alterează specificitatea confesiunii. Poate mai multă densitate, mai puțină autoadmirație a eroinei și un ritm interior mai rapid s-ar fi cuvenit unei cărți atît de subiective. Căci o literatură de mărturii, care înclină spre jurnal, ca spre un firesc mod de destăinuire, este totdeauna amenințată de o anume monotonie și exagerare a detaliilor. Cînd nu sunt amănunte de analiză interioară, detaliile iau aerul unui mic inventar personal al unei existențe. Scriitoarele noastre, cele de confesie, fac prea des abuz de asemenea inventării. Este o remarcă generală, care nu scade totuși din însușirile atît de personale ale *Pînzii de păianjen;* cartea închide o experiență, o semnificație de feminitate și afirmă un talent.

„Vremea", an. XI, nr. 538, 22 mai 1938

EUSEBIU CAMILAR :

„CORDUN“

Un debut cu totul remarcabil : observație lucidă și directă a mediului țărănesc, suficientă detașare față de subiect, deși povestește la persoana întîia și caracterul de memorial romanțat este evident. Expresia e sigură, sobră, deseori redusă la notație, cam telegrafică, așa cum o impune succesiunea filmată a episoadelor.

De fapt, avem în față o schiță de roman, cu coate elementele disponibile unei construcții mai vaste și mai adîncite; d. Eusebiu Camilar s'-a mulțumit. însă să reconstituie o atmosferă morală, un peisagiu social aspru, să transcrie o experiență trăită ; singura poezie ce învăluie „oameni, locuri, întîmplări[44] (ouim își subintitulează prima parte) naște din retrospecțiune și fireasca nostalgie pentru copilărie, oricît de grea ar fi, și din misterul unor fapte, al unor siluete și al superstiției enigmatice. încolo, o viziune de un realism acut, o umanitate elementară, în luptă cu viața, cu instinctele ei naturale, acceptînd destinul ca o lege.

Copilăria e și ea sălbatecă, cu jocuri aspre, puține, cu bucurii elementare, gustînd de timpuriu din truda muncii. în centrul acestui film se des-

prinde mai pregnant tabloul unei familii de țărani săraci, în luptă cu nevoile ; un tată care a fost în America, de unde s-a întors tot sărac, în- noindu-și firul vieții, cu resemnare, dar cu o asprime de om fără noroc, violent, bînd de necaz, cu simțirea tocită, o mamă chinuită de grijile pentru copii, pentru care alintul e un accident.

In partea doua, subintitulată *Moartea tatălui meu,* se concentrează toată viața familiei, bîntuită de muncă, de sărăcie și boală ; imagina sumbră, suferitoare a tatălui rărnîne gravată mai puternic în memorie.

Prin această lucidă viziune a satului bucovinean, d. Eusebiu Camilar se înscrie anticipat în rîndul scriitorilor noștri care, dincolo de convențiile sămănătoriste, răzbat la stratul unui viguros realism țărănesc, descoperind o umanitate rudimentară, dar cu atît mai autentică ; schița sa de roman merită toată atenția, și debutul său în proză este de cea mai bună calitate.

De la d. Rebreanu, cu *Ion* și *Răscoala,* s-a schimbat viziunea vieții rurale, pe care un idilism convențional ne-a înfățișat-o atît de fals ; proza noastră de inspirație țărăneiaiseă a dobîndit o veracitate psihologică întru totul prețioasă și un întreg capitol înnoitor i se poate rezerva în istoria literelor contemporane.

Schița de roman *Voica,* a d-rei Henriette Yvonne Stahl, schițele umoristice, din . lumea sătească, ale d-lui G. Brăeseu, proza lui Pavel Dan, unele puternice evocări ale d-lui Mircea Streinul, tabloul succint din *Primăvara în țara fagilor,* al d-lui Iulian Vesper, debutul atît de sigur al d-lui Sabin Velican din *Pămînt viu,* înseși romanele



d-lui Ion Iovescu, din nefericire prea preocupat de

fricoșător și misterios. Viziunea sadovenistă trece din uman în cosmic, fiindcă în ea cîntă însuși sufletul naturii, intuită ca o forță primordială.

Posteritatea d-lui Sadoveanu se reduce, deocamdată, la sine însuși ; viziunea realistă a țăranului este posteritatea vitalistă a autorului lui *Ion* și al *Răscoalei,* și toți pe care Uam citat descind din cele două masive ale romanului nostru țărănesc, cum izvorăsc rîurile din stîncile dominante.

„Vremea[11], an. XV, nr. 694, 11 aprilie 1943

i - - st ă ni și , de orbi

de->o formulă literară de grup ; din generații diferite, unii ieșiți din clasa țărănească, alții orășeni cu tradiție, prozatorii care se îndepărtează de rețetele sămănătoriste, cînd e vorba să evoce viața și omul satului, acționează instinctiv și pe proprie socoteală.

Fără îndoială că marele lor exemplu este un fapt de creație : masivele romane ale d-lui Liviu Rebreanu au lichidat, fără teorii și manifeste, o eroare care-a bîntuit proza noastră de molîu lirism și de epică afinată, într-o fază de romantism cărturăresc.

Un Mihail Sadoveanu trebuie scos din atelierul de confecții al literaturii țărăniste, fiindcă este un poet în care natura cu aspectele ei multiple și sentimentul cosmic al peisagiului se răsfrîng într-o excepțională forță de creație lirică. Sadoveanu nu mai aparține unui curent literar, opera lui alcătuind singură un capitol în proza națională. Poeme evocative ca *Bordeenii* sau alcătuiri narative ca *Hanu-Ancuței* sunt semnificative pentru sensibilitatea scriitorului, care simte poezia fabuloasă a elementarității, cu tot farmecul ei în-

ION MARIN SADOVEANU :

„SFlRȘIT DE VEAC IN BUCUREȘTI"

Interesantul profil literar al d-lui Ion Marin Sadoveanu, de critic dramatic, poet, dramiaturg și conferențiar, se modifică într-o adevărată figură literară prin apariția romanului *Sjîrșit de veac în București.*

In fine, tipul arivistului, atât de frecvent în romanul nostru social, de la Filimon pînă la cel mai recent prozator care a intenționat să-i dea o identitate literară, a fost reabilitat de d. Ion Marin Sadoveanu. Este vorba, firește, de o reabilitare artistică, provenită din acea tainică simpatie față de „erou" și din. stăpânirea de sine a scriitorului, care-a renunțat să mai facă un proces etic și social al tipului într-o cronică romanțată vecină cu rechizitorul.

Iancu Urmatecu — fost arhivar și devenit om de încredere și de afaceri al baronului Barbu, boier conservator, ursit să se ruineze, în etape, prin oboseală biologică și incapacitate de a-și descurca propria avere —■ are toate tarele morale ale arivistului. Egoist, violent, prost-crescut, afemeiat, acaparator prin mijloace necinstite, fudul și incult, viclean și capabil să-și înlăture adversa-

rii ce se pun în calea poftelor lui, cu brutalitate, iubitor de chefuri năstrușnice, corupător de conștiințe și cîinos cu amantele, Urmatecu este un instinctiv, ajutat de o inteligență practică excepțională. Cu dragoste nealterată de viață și de toate plăcerile ce i le poate smulge, este alcătuit din pasta oamenilor tari, născuți să biruiască.

Procesul ascensiunii lui se petrece, în ordinea socială, dar și în suflet, atît cît poate recepta un rudimentar ; Urmatecu e dornic de confort, de o ambianță agreabilă, de ascensiunea nu numai a lui, ci și a familiei. Coana Mița, soția (ce tip viu, creat din acte reflexe și din umbrele subconștientului ei de femeie, care se identifică cu rolul de mamă și soție !), și Amelica, fiica, sunt solidare cu toate aspirațiile lui sociale, alcătuind o celulă indestructibilă. Urmatecu are un sentiment inalterabil al familiei, iar satisfacțiile lui extracon- jugale sunt numai o (formă a lăcomiei lui de viață. își caută un ginere harnic, deștept, în doctorul Matei Sîntu, băiat de la țară, crescut în aprige nevoi și stimat pentru însușirea lui de cărturar ; Urmatecu aspiră și în ordinea morală și intelectuală, prețuind manierele, sentimentele și cultura clasei sociale în care vrea să intre, deși formația lui este cristalizată și nu se mai poate depăși. Strînge, minte, înșală pentru familie, pe care o vrea la nivelul la care el nu se poate ridica. Este un ambițios de mare clasă, dar își îngrădește ambiția în interesul total al familiei. Vaza lui personală e dobîndită cu ajutorul baronului Barbu, care, jumătate ironic, jumătate din recunoștință, pentru omul lui de afaceri, care-1 jecmănește, dar și-l admiră, este mai mult un as-



pect al procesului de adaptare la un nou mediu declt

cinic, flecar și pleșcar, pe doctorul Florea Petre, amic al lui Barbu și internist de vază, pe Irma, amanta părăsită a lui Sîntu, pe Paulina Zehi, urîta amatoare de aventuri galante cu Iancu, repudiată repede, pe boier Barbu, fragil, delicat, nervos, dar „boier“ în toată puterea cuvîntului, pe paralitica Ținea, mama lui Tudorică, pe copiii lui popa Gose, decrepiți și alcătuind un tip neuitat, și încă atâția alții, personagii de stare socială, de mentalitate și de concretă individualitate, foind printre filele romanului, de o densitate excepțională.

Culoarea de epocă se trădează în manierele, în limbajul, în gustul, în mentalitatea oamenilor, fără ca romancierul să utilizeze pitorescul exterior ; suntem la sfîrșitul veacului trecut, într-un București care nu apare descriptiv, topic, ci numai în constituția lui morală și într-o aură de subtilă psihologie.

Aș folosi o formulă aproximativă ca să indic natura romanului d-lui Ion Marin Sadoveanu : un material, în parte, de Matei Caragiale, ca pitoresc moral, utilizat însă în planul creației obiective, și sporit în volum cu o minuțioasă, deși poate cam abstractă analiză psihologică.

„Vremea“, an. XIX, nr.762, 22 martie 1944

Jurubiței, pe degeneratul Leite- rica, fratele Miței, pe Ivanciu, pe boier Lefter, cămătarul, unchiul Amelicăi, complici și mijlocitori ai afacerilor necurate ale lui Urmatecu, pe Manolache-Tîrcă, finul lui, complice și el din obediență și prostie, pe magistratul Hangiu, dornic de carieră strălucită, pe gazetarul Potamiani,

POSTFAŢA

UN „CITITOR DE ROMANE“ IDEAL

> *„La crltique du roman est elle- meme un roman dont Ies romanciers sont Ies personnages. 11 y a une* Comedie Romanesque *comme îl y a une* Comedie Humaine."
>
> Albert Thibaudet

Este Pompiliu Constantinescu un teoretician capabil să rețină interesul cercetătorului literaturii interbelice și nu numai un exeget, un critic al romanului ? O cercetare atentă a textelor sale critice, plasate și discutate în mișcarea de idei ce însoțește dezvoltarea genului proteic la noi, în perioada interbelică, ne îndreptățește să vedem în Pompiliu Constantinescu, alături de alți contemporani ai săi — Mihai Ralea, Șerban Cioculescu, G. Călinescu, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Vladi- mir Streinu, Anton Holban, Mircea Eliade — ue spirit preocupat de problema romanului, atent la evoluția si la metamorfozele sale spectaculoase, ambiționînd nu o dată, în articole și studii speciale, în cronici sau bilanțuri literare anuale să privească romanul și dintr-o pers-

pectivă teoretică. El nu se întreabă ca Mihai Ralea ,,de ce nu avem roman", nu-și declară adeziuni exclusive pentru o direcție sau alta ca G. Călinescu (romanul balzacian) sau Camil Petrescu (romanul proustian), nu cere o nouă gramatică'*?! romanului ca Mihail Sebastian. In schimb, întrecîndu-și maestrul, pe E. Lovinescu (niciodată interesat să discute la modul teoretic situația romanului românesc), Pompiliu Constantinescu îi concurează serios și pe cei amintiți, cucerindu-și un loc aparte prin seriozitatea, amploarea și adîncimea demersului său teoretic. El meditează sistematic de cîte ori are prilejul, programatic sau incidental, asupra condiției romanului în general, cu aplicații dintre cele mai interesante la romanul românesc urmărit în istoria sa, surprins în cele mai înalte realizări contemporane exigentului critic. Pe acest teritoriu, al romanului, Pompiliu Constantinescu se dovedește — atent, precaut, echilibrat, întotdeauna bine intenționat, obiectiv — în studiul special sau în digresiunea introductivă, un ghid lucid și de încredere.

Dacă am alege ca reper convențional anul 1933 (e, de fapt, un moment excepțional, cînd apar *Răscoala, Patul lui Procust, Rusoaica, Adela, Maitreyi, Locul unde nu s-a întîmplat nimic),* observăm că, pînă la această dată, contribuția teoretică a lui Pompiliu Constantinescu este concentrată în două studii fundamentale : *Problema romanului românesc* (1926) și *Considerații asupra romanului românesc* (1928). Printre multele considerații de ordin general și istoric, criticul statuează acum și aici existența romanului românesc, confrun- tîndu-1 cu celelalte genuri și urmărindu-i drumul spre supremație. Asemeni unor G. Călinescu sau Camil Petrescu, Pompiliu Constantinescu recunoaște în viață, în realitate „marele bazin" ce alimentează romanul, pre-

cizmei însă imediat: „nu e însă o copie a realității". Altfel spus, în termeni călinescieni, realitatea e altceva decît contingența. Izvorînd din viață, romanul „se-ntretaie cu ea.“ De aceea criticul susține că societatea contemporană reprezintă terenul cel mai prielnic înfloririi genului, conștiința literară contemporană rea- lizîndu-se „eminent" în roman. Se presimte deci expansiunea epicii. „Fiecare prozator își cugetă romanul său“, constată grav tînărul critic. Glosînd, în continuare în jurul romanului românesc, Pompiliu Constantinescu opinează că primejdiile pe care le-a avut de înfruntat în evoluția sa au fost „documentul pitoresc sau pur înregistrator și lirismul". Odată cu Liviu Rebreanu (se fac trimiteri la *Ion* și *Pădurea spînzuraților)* romanul nostru s-a „emancipat" atît de document cit și de lirism. Alături de Liviu Rebreanu, criticul mai citează în această mică panoramă, indicînd și cîteva direcții ce prindeau contur, pe Hortensia Papadat-Bengescu, Felix Adenca, N. Davidescu, Dem. Teodorescu, Ionel Teodoreanu, Ion Minulescu, Carol Ardeleanu. „Consolidarea genului corespunde cu ecloziunea lui“, conchide Pompiliu Constantinescu, nu fără a fi mărturisit mai înainte că „romanul românesc rămîne încă o enigmă". Aceasta în 1926. Doi ani mai tîrziu el revine cu alte precizări, cu noi opinii, cu nuanțările și disociațiile de rigoare, într-un studiu remarcabil prin disciplina construcției și maxima concentrare a discursului critic. Și aici romanul este considerat „suprastructură față de realitatea brută", expresia devenind memorabilă, atunci cînd este definit drept „o geometrie în spațiu a sufletului omenesc". Trecînd la romanul românesc, criticul îi reface conștiincios și exact istoria, evidențiază tematica principală — socialul — și tipologiile caracteristice sistematizate în serii dicotomice : „dezadaptat — parvenit, din punct de vedere social, abu-

lic — voluntar, psihologicește“. Imaginea cea mai la îndemână dar și cea mai potrivită pentru eroul romanului nostru de pînă la Rebreanu este aceea a unui „Janus pietrificat[11], suprapusă pe „schema unui erou-concept“. Cîteva rapide, dar incisive incursiuni în istoria genului, de la Filimon la Rebreanu îi permit lui Pompiliu Con- stantinescu să-și ilustreze și să-și argumenteze afirmațiile. începutul eliberării psihicului de social este marcat, după opinia sa, de *Ion,* văzut ca „sinteză a sămănătorismului" și ca „formă de tranziție" de la „genul autohton, documentar și descriptiv, la genul pur general omenesc". Cu *Ion* romanul național pătrunde în „categoria mare a genului", deși, precizează prea categoric și fără dreptate criticul, eroul are un „suflet rudimentar". Romanul acesta rămîne însă, și astfel va fi analizat și recunoscut întotdeauna de Pompiliu Constanti- nescu, „un capăt de hotar". în același plan axiologic este discutat și romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, ca moment esențial al urbanizării prozei noastre. Criticul acordă importanța cuvenită lui Ionel Teodoreanu, regre- tînd faptul că, datorită excesului liric și imagistic, romancierul a ratat șansa de a fi putut face „cel mai înaintat pas spre autonomia interioară a personagiilor". Poziția criticului față de *La Medeleni* e oarecum singulară în epocă, după cum insolită, deși ingenioasă și acceptabilă e și receptarea, tot aici a *Amintirilor din copilărie* ca „roman al vieții rurale moldovenești", mai mult, ca punct de pornire și model pentru romanul regionalist de mai tîrziu.

în concluzia considerațiilor sale, ca și Mihail Sebas- tian ori Camil Petrescu mai tîrziu, Pompiliu Constanti- nescu vede în „epopeea proustiană" punctul cel mai de sus al romanului modern, de la care se deschide calea romanului pur, instrument de adîncire în „misterul eului uman". Această recunoaștere primește și un adagiu de

ordin general, exprimat aforistic : „Emancipat de sociologie, romanul românesc va intra în categoria universală, priin autonomia internă a personagiilor[11].

Cele susținute în cele două studii vor reveni, intermitent, sub diferite forme în scrisul criticului. Astfel, în 1930, recenzînd un roman al lui Mircea Eliade el va preciza că „scopul principal al romanului este viața reală sau autobiografia și nu abstracția scămoasă[11] *(Scrieri,* 2, p 494)[1], va admite — în cadrul unei cronici Ia *Madona cu trandafiri* de G. **M.** Zamfirescu — „elasticitatea de viziune multiplă a unui scriitor[11] (*Scrieri*, 5, p. 260), va afirma altădată (1932) că „în cazul unui romancier, nu teoriile ne interesează în primul rînd, ci soliditatea creației sale" *(Scrieri,* 4, p. 293). Era aceasta și părerea lui Aibert Thibaudet, model necontestat al criticului nostru, care în *La psychologie romanesque* (1924) face, la un moment dat, acest *distinguo :* „un ecrivain n'est pas un theori'cien, c'est un praeticien[11].

In pragul acelui an 1933, atît de fast pentru destinul romanului nostru, îl vedem pe Pompiliu Constantinescu, atunci cînd prezintă „anul literar 1932“ *(Scrieri,* 6, p. 35— 36), interesat de „fenomenul invaziei romanului[11], în care nu află încă motive de neliniște, mărturisindu-și dimpotrivă satisfacția și speranța în viitorul genului. Romanul românesc triumfase și începea să-și consolideze pozițiile de gen preferat și popular, instalîndu-se într-o suprematie pe care criticul o va urmări cu același ochi atent, găsind cele mai potrivite modalități de radiografiere și caracterizare a noului moment.

[1] Pentru citatele extrase din texte neselectate în an tologia noastră, toate trimiterile se fac la *Scrieri*, voi. **1—e,** București, Editura pentru literatură și Editura Mi- nerva, 1967—1972. Ediție de Constanța Constantinescu.

Bilantul literar al anului 1933 (*Scrieri*, 6, p. 44—45) îi oferă

subestimat de o parte a romancierilor cărora Pompiliu Constantinescu nu ezită să le recomande o mai mare atenţie la ,,higiena spirituală[11].

Un pretext polemic (fără legătură cu discuţia noastră) şi un altul ocazional (sărbătorirea lui Liviu Rebreanu la 50 şi a lui C. Stere la 70 de ani) sînt folosite de Pompiliu Constantinescu, cînd trece în revistă „anul literar 1935" (*Scrieri*, 6, p. 122—123), pentru a reface succint drumul parcurs de romanul românesc, a cărui tinereţe nu este o clipă tăgăduită dar căruia i se recunosc cîteva solide izbînzi prin romanul-fluviu ilustrat de Rebreanu şi cel ciclic de C. Stere precum şi prin opera unor Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gala Galaction, Mircea Eliade. In scrisul acestora intuieşte criticul un loc comun, o trăsătură fundamentală, pe care o şi numeşte drept constantă a epicii româneşti : „voinţa ca mobil al faptelor, al psihologiilor, al aspiraţiilor eroilor". Sub semnul ei Pompiliu Constantinescu aşază configurarea unei *realităţi* romaneşti naţionale, definită ca „o structură, un stil lăuntric" şi original.

O recapitulare este şi sinteza de mai tîrziu în care criticul se ocupă de. *Epica 1930—1940* (*Scrieri*, 6, p, 196— 203). Deceniul respectiv i se pare a fi cel mai complex reprezentat, de acelaşi gen, pe deplin consacrat acum, ajuns unul din indicii serioşi ai vîrstei mature pe care o trăia literatura română. Nu numai prin „fecunditate" romanul îşi revendica acest loc, dar şi prin „valoarea intrinsecă". Inflaţia, „ofensiva tipografică" e înregistrată, dar acceptată ca firească, Pompiliu Constantinescu ştiind că e mult mai important să evidenţieze ceea ce era caracteristic, definitoriu şi valabil : apariţia şi impunerea prozatorului de vocaţie, de suflu şi disciplină a creaţiei, lărgirea cadrelor inspiraţiei şi adîncirea complexităţii universului romanesc, vasta audienţă la publicul cel mai

diferit. Numind vârfurile acestui masiv dominant — Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Hortensia Papa- dat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban, Gib Mi- hăescu, Mircea Eliade, Matei Caragiale, G. Călinescu — Pompiliu Constantinescu, în final, afirmă răspicat, în deplină responsabilitate, că epoca respectivă „se desfășoară sub o zodie de abundență, de varietate și de necontenit dinamism, în evoluția epicei naționale". Cu doi ani înainte de moartea sa, criticul reia, în parte, cele spuse aici, într-un substanțial eseu, *Realism și construcție epică în roman,* cu aceleași profunde plonjări în istoria romanului românesc, cu fine intuiții și caracterizări, cu desfășurarea disocierilor, după cum s-a observat (de către Ion Vlad), în termenii și conform postulatelor unui „■*realism contemporan* polivalent".

Să mai amintim, pentru a întregi imaginea acestui ire- presibil teoretician al romanului, că atenția și sugestiile sale nu se reduc, în perioada la care ne-am referit, doar la soarta genului, la detașarea momentelor esențiale din istoria lui. Criticul, în cuprinsul cronicilor sale, intră nu o dată în chestiuni de amănunt, specioase, abordează problemele cele mai variate și mai actuale atunci (unele dintre ele și acum), dînd mereu dovadă de o lărgime de vederi, un bun simț și o logică a ideației critice deosebite.

Metamorfozele rapide ale epicii fac de domeniul evidenței realitatea heterodoxiei romanului. Pompiliu Constantinescu ia act de ea, o acceptă, atîta vreme cît se constituie și în fapt estetic, și o discută ca atare. „Nu mai credem astăzi — serie criticul în 1936, într-o cronică la romanul *Hilda* de Ury Benador — în existența unor norme fixe, mai ales în roman, care a luat atîtea forme tehnice de expresie ; credem în rezonanța, în valoarea intrinsecă a unei cărți..." *(Scrieri,* 1, p. 214), E cutare

scriere un roman ? se întreabă, retoric, criticul în fața cărții lui Mihail Sebastian *De două mii de ani.* Și răspunde în consens cu realitatea : „Cînd astăzi nu se mai știe ce este un roman e greu de răspuns[11]. Așa stînd lucrurile e o iluzie dacă nu o eroare a crede că „în ordinea practică[11] un roman rezolvă ceva, el „cel mult, pune cîteva probleme, prilej de reflexie in *abstracto* și umanizează unele reacțiuni morale[11] (*Scrieri,* 4, p. 576). De aceea — și atitudinea criticului trebuie reținută — Pompiliu Constantinescu acordă, în principiu, romancierului libertate absolută, atît timp cît „romanul este un instrument de cunoaștere concretă a sufletului omenesc'. Nu poate lăsa, însă, nesancționată ceea ce Călinescu va numi „mistica evenimentului", căderea în convenționalul contingent. „Un roman nu este o anchetă", avertizează Pompiliu Constantinescu, propunînd romancierului atitudinea detașată (mult mai modernă) și față de eroii săi, căci „un personagiu oricît ar fi de antipatic, trebuie văzut în liniște". Inacceptabil e și tezismul, transformarea romanului într-un „capitol de critică normativă" și criticul face această precizare ori de cîte ori surprinde imixtiunea eticismului în textura romanului, ca în cazul unor cărți ale lui Galaction sau Agârbiceanu. (Albert Thibaudet, cu opera căruia critica lui Pompiliu Constantinescu are destule puncte de contact, observase și el în celebrul studiu *L'esthetique du roman,* 1912 : „Le roman â these oblige le lecteur â une seule conclusion, et c'est pourquoi le son qu il donne est mat, ii ne vit pas, il ne se termine pas sur cet accent vital qu'est l'indetermi- nation".)

Modern ni se pare Pompiliu Constantinescu, cu ideile sale asupra romanului, și atunci cînd cere romancierului oarecare independență față de „controlul inteligenței", acesta trebuind, după părerea sa, să se comporte ca „un

fel de mitoman, care-și înșeală trezia critică prin ficțiunile în care se lasă să trăiască" (*Scrieri,* 4, p. 579). Sau cînd se arată destul de sceptic asupra valorii în sine a meșteșugului, privind cu circumspecție „dexteritatea compoziției”, în absența unei — fie cît de modeste — viziuni personale a omului. Ușurința compoziției nu face un romancier și de la facilitate pînă la producerea unei literaturi de serie nu e decît un pas. Pentru romanul românesc, la data aceea (1934) fenomenul putea avea urmări grave și Pompiliu Constantinescu atrage atenția și asupra publicului, pus astfel în situația de a se obișnui cu „lectura de pur divertisment, fără efort spiritual" *(Scrieri, 5,* p. 96—97). Chiar și mai tîrziu, în 1943, re- cenzînd romanul *Anotimpuri* de Radu Tudoran *(Scrieri,* 5, p. 138—139), criticul ține să avertizeze iar asupra pericolului „rapidei industrializări", a proliferării „manufacturierilor epici", meniți să întrețină „instinctele neliterare ale unui anumit public".

înainte de a lumina o altă față a teoreticianului Pom- piliu Constantinescu, ar mai fi ceva de precizat. Oricît de comprehensiv se arată acesta față de libertatea (libertățile) romancierului, cu oricîtă îngăduință și curiozitate intelectuală ar privi capricioasele mișcări ale genului proteic, poziția sa rămîne, în cele din urmă, aceea a căii de mijloc, ponderată, tradițională în sensul cel mai bun și mai actual al cuvîntului. Pompiliu Constantinescu știe să recunoască un bun romancier,, să aprecieze o operă solidă, așa cum, la fel de bine, știe, atunci cînd e cazul, să numească fără menajamente „ce lipsește romancierilor noștri". Iată, o face, de pildă, în cronica romanului *Arsenic* de Sergiu Dan (*Scrieri, 2,* p. 382), cînd reține din opera unor prozatori lipsa unui „ton specific", a „muzicii interioare regăsită în expresie, care îi indică timbrul personal". Cu această observație criticul e foarte aproape de G. Călinescu („urma aceea de inhibare a

inefabilului personal în material obiectiv[11], zice acesta undeva) și e semnificativ pentru cele spuse mai sus faptul că în *Enigma Otiliei* va recunoaște un exemplu de adevărată structură epică (adică „intuițiile pornesc din substratul biologic al personagiilor, iar destinul fiecăruia este logic motivat prin orice împrejurare nouă ar trece") și „semnul sigur al romancierului" (adică „viziunea capătă pecetea credibilității"). Nu e acesta un mod clasic de a gîndi asupra romanului ?

Scriind, în anul 1930, despre *Romanul de război (Scrieri,* 5, p. 309—310) într-o lungă introducere, Pompiliu Constantinescu se oprește, printre altele, și asupra volumului *Le Liseur de romans* de Albert Thibaudet, reproșînd criticului francez caracterul specios al unor clasificări de acolo, lipsa unui principiu unitar, reducerea la problemele periferice și nu capitale ale genului. La acea dată, criticul român găsea suficiente motive să afirme categoric că romanul autohton nu oferea — cantitativ, calitativ, ca varietate — putința unei clasificări de felul aceleia thibaudetiene. Nu peste mult timp însă, paralel cu acțiunea de cuprindere sincronică și diacronică a triumfătoarei structuri, Pompiliu Constantinescu va începe să se ocupe de variile forme ale romanului, de morfologia rămuroasă a genului, tentat, ca Sainte-Beu- ve sau Thibaudet, de sistem și ordine, de clasificări și filiații. O face, ca de obicei, prudent, mai mult tatonînd și propunînd puncte de vedere, decît afirmînd categoric, cu grija mereu trează de a nu cădea în didacticism sau dogmatism. Odată, în cronica romanului *Gorila* de Li- viu Rebreanu, criticul aduce și următoarea precizare, de reținut: „O clasificare nu este, desigur, numai un gest formal și oarecum didactic, ci rezultatul unei intuiții scoasă din structura unui scriitor" (*Scrieri*, 4, p. 487). In general, clasificarea propusă de Pompiliu Constantines-

cu — una dintre multele posibile — se păstrează fidelă principiului enunțat aci și poate fi, fără serioase rețineri, acceptată. Dealtfel, se observă că, de exemplu, chiar sistematizări mai noi (cum e cea a lui Ov. S. Croh- mălniceanu din primul volum al *Literaturii române între cele două războaie mondiale)* nu sînt foarte diferite.

încă din 1928, în amintitul studiu *Considerații asupra romanului românesc,* Pompiliu Constantinescu remarcase că romanul românesc e „prin excelență social[14], iar în 1934, trasînd retrospectiva literară a anului 1933, în fața diversității romanului social nu putea să nu recunoască „primatul genului dacă nu prin calitate, cel puțin prin abundență[44] (*Scrieri*, 6, p. 45). Romanului social criticul îi acordă constant o atenție specială, străduindu-se să-i descopere legile interne și rigorile, condiția și servitu- țile, ajungînd chiar pînă la a formula o „teorie generală[14] asupra lui. Pînă atunci, adică pînă la recenzia romanului *1916* de Felix Aderca (*Scrieri*, 1, p. 13—14), criticul își va risipi opiniile legate de romanul social în diferite alte cronici, niciodată în cadrul unui articol special. Acest *fragmentarium* însă, cercetat, conduce spre enunțul teoretic esențializat, din paginile despre romanul lui Aderca — „creația tipurilor, în cadrul atmosferei sociale[44].

Pentru Pompiliu Constantinescu, și în romanul social — al cărui „staroste" este Nicolae Filimon — fundamentală rămîne creația, capacitatea autorului de a transeende realitatea, de a muta în planul ficțiunii documentul nud, cronica elementară. Nota apăsat polemică („pamfletul facil"), „convenționalismul psihologic[44], tendința prea direct, brutal afirmată, reducerea romanului de acest fel la pura socio logie conduc la ceea ce criticul numește „epicul trucat[44]. El cere romanului social dobîndirea „prestigiului creației obiective", adică ridicarea pînă la crearea unor

tipuri („creația de tipuri este suprema condiție de viabilitate a romanului social[11]), documentarul și pitorescul devenind doar un „fundal" ori „o atmosferă, un cadru". Intr-un cuvînt, artistul trebuie să covîrșească pe sociolog și nu invers. Conform acestor păreri, adevăratele romane sociale, pînă prin 1938, sînt *Ciocoii vechi și noi* și *Viața la țară, Ion, Răscoala* *și *In preajma revoluției, Maidanul cu dragoste* și *Calea Văcărești.*

Scriind în 1933 despre *Fecior de slugă* de N. D. Cocea (*Scrieri,* 2, p. 301—303), mostră de roman social ratat, Pompiliu Constantinescu găsea prilejul să recomande și romanului urban trecerea de la „cronică la consolidarea epică" (un început se recunoaște în ciclul romanesc al Hortensiei Papadat-Bengescu) și își exprima totodată speranța că „poate se va naște acea personalitate balzaciană care să definitiveze, într-o frescă amplă, tipurile specifice și sensul sociologic, fără repulsii și simpatii fățiș afirmate, ale unei autohtone «comedii umane»". Speranță confirmată mai tîrziu de cele două creații „balzaciene", *Enigma Otiliei* și *Sfirșit de veac în București,* în care criticul nu va pregeta să recunoască (asemeni lui Vladimir Streinu în articolul *Mișcarea prozei,* din 1946) — în primul construcția sigură, intuiția socială și psihologică de solid realism, adevărul sufletesc adînc, iar în celălalt, reabilitarea estetică a tipului arivistului și „o frescă vie, în care individualitățile au o precisă stare civilă și psihologii bine determinate", o adevărată „creație obiectivă".

In raza romanului social Pompiliu Constantinescu va discuta la fel de pătrunzător și de nuanțat romanul provincial (cu o mențiune specială pentru *Europolis* de Jean Bart), romanul mediilor, romanul țărănesc (*Cordun* al lui Eusebiu Camilar culege toate elogiile pentru „vigurosul" lui realism).

Aproape la fel de frecvente și de substanțiale sînt fragmentele teoretice despre romanul de analiză (psihologic, interior, subiectiv). Comparativ cu romanul social, romanul de analiză s-a realizat și impus mai greu. Reeditarea în 1926 a romanului *Dan* îl determină pe Pom- piliu Constantinescu să scrie un articol sever, dar drept în concluziile sale, *Al. Vlahuță și evoluția romanului* (*Scrieri, 5,* p. 215—217). Criticul mai află, încă, în unele pagini de acolo „ingeniozități de psihologie generală[11], recunoscînd în Vlahuță un precursor pe linia analizei procesului interior al inadaptării, dar observă în același timp lipsa de rezonanță a cărții în sensibilitatea contemporană. Cu diferite alte ocazii el va arăta că, pe acest teritoriu al analismului, romancierul român a reseris, de fapt, multă vreme *Dan* al lui Vlahuță. Observația o în- tîlnim și în scrisul acid al lui Camil Petrescu, care ironizează repetat „interminabila parafrazare[11] a aceluiași roman. In 193:1, scriind despre O *moarte care nu dovedește nimic* de Anton Holban, Pompiliu Constantinescu mai este încă nevoit să afirme cu părere de rău că „romanul nostru nu excelează în studiul analitic al cazurilor de conștiință[11] și că „domeniul e aproape virgin[11], deși sînt citați Hortensia Papadat-Bengescu, Felix Ader- ca și Camil Petrescu, Romanul lui Holban — „o subtilă analiză a iubirii[11] — răspunde adecvat unor cerințe ale romanului psihologic, pe care criticul le și formulează : „în subtilitățile psihologismului, scriitorul trebuie să ducă un desăvîrșit calm și un fel de atentă concentrație în propriul lui suflet. [. •.] în romanul de analiză sinceritatea se confundă cu luciditatea[11].

Cu nepotolită curiozitate pentru tot ce este fapt literar, criticul nu ignoră inovațiile, datorate în mare parte încercărilor de sincronizare cu romanul european, diferitele experimente din domeniul analizei psihologice, ținînd mai ales de tehnica romanului. Marea izbîndă a

lui James Joyce are ecou și printre romancierii noștri, care însă aspiră doar spre virtuozitatea tehnică a aceluia, trecând peste realitatea psihologică profundă din proza scriitorului irlandez. Rezultatul e — se alege ca exemplu romanul *Proces* de Ion Biberi — „un Joyce de voiaj, suficient să intre într-un buzunar și să simuleze impresia profunzimii[11], de natură să-l convingă pe critic că „experimentarea nu înseamnă și realizare" *(Scrieri*, 1, p. 229).

Cea mai de seamă cucerire a romanului subiectiv a fost, fără îndoială, monologul interior. Folosirea acestuia însă, crede nimerit să atragă atenția Pompiliu Constantinescu, „este foarte primejdioasă*. Ceea ce spune el despre modul în care procedeul era mînuit de cîțiva mari romancieri ai secolului e foarte adevărat și de reală subtilitate: „La Huxley monologul interior se simfoni- zează, la Gide... se transformă în mit, la Joyce este un instrument de cunoaștere. Discontinuitatea din *Ulysse* nu este pur mecanică, ci adînc asociativă" (*Scrieri*, 4, p. 320). Romancierul român nu asimilase adecvat tehnica respectivă și rezultatul e aplicarea exterioară, apar- ținînd superficiei și mecanicului pur. Viziunea omului lipsește, iar monologul interior e descompus în mici momente, tratate descriptiv. Dar, dă iarăși sfaturi Pompiliu Constantinescu, mai ales că e vorba de un debut *(Fapt divers* de Ioana Petrescu), „un monolog interior trebuie să se desfășoare în cercuri concentrice, pe mai multe planuri interioare, tinzînd spre un centru de foc depărtat, dar necontenit adus spre suprafață". Iată că Pompiliu Constantinescu e informat și orientat în romanul modern (uneori chiar mai receptiv la nou decît creatorii înșiși, cum e cazul lui Joyce, socotit de Camil Petrescu „penibil în pretențiile sale de artă"), știind să sancționeze inovația exterioară și să dea îndrumări fertile, de substanță romancierului autohton.

în scurt timp și pe măsura apariției scriitorilor și operelor de primă mărime, criticul își va declara preferința pentru romanul interior, plasîndu-1 în sinteza despre care am mai vorbit, *Epica 1930—1940,* drept „cucerirea cea mai interesantă a ultimilor zece ani din proza românească". Atenția susținută arătată romanului de analiză avea să-l conducă firesc spre scrierea acelui concentrat eseu, din 1943, despre *Romanul subiectiv.* Era momentul sintezei, al formulării unor concluzii. Perioada ce urmează primului război mondial a adus nu numai reacția simbolistă din poezie, ci și pe aceea a prozei analitice față de orientările antipsihologice. Prozatorul român începe să-și scruteze lumea propriului eu, cucerit tot mai puternic de pătrunderea tainelor unui „univers mai complex, mai nuanțat și mai tragic". Pompiliu Constantinescu alege exemplul romanului *Adela* ca victorie a naturii proprii asupra teoreticianului și ideologului G. Ibrăileanu și subliniază că Emil Codrescu „nu mai are nimic comun cu tipul «inadapt'atului» care-a făcut ravagii în epoca dintre 1880—1900“. Este invocat „modelul negativ" al lui *Dan* și confruntat cu „studiile analitice" ale lui Anton Holban, cu romanele de „analism acut" și „aspră luciditate" ale lui Camil Petrescu pentru a se demonstra că „progresul este incalculabil".

în tabloul epicii românești, pe lîngă aceste două mari direcții, Pompiliu Constantinescu mai așază, definind pe baza acelorași intuiții, generalizînd cu aceeași precauție și alte orientări corespunzînd unei diversități tematice și stilistice : romanul adolescenței, romanul istoric, romanul poetic, romanul fantastic, romanul autenticității, romanul eseu, romanul regionalist, romanul umoristic, epica feminină, romanul criticilor. Se observă numaidecît că un procent de arbitrar există în această clasificare, că unele tipuri se pot asimila sau asocia uneia dintre cele două direcții — socială sau psihologică. Totuși, de

fiecare dată criticul descoperă și nota specifică, acea trăsătură care să-i justifice sistematizarea și, mai ales, reușește să convingă asupra realității fiecărui tip, cu normele și sfera lui. El știe mai totdeauna ce să pretindă sau să prescrie unui romancier odată intrat pe teritoriul acțiunii sale. Romanul poetic, ilustrat și de Matei Cara- giale și de Emanoil Bucuța, presupune astfel, față de romanul social, o „îmbinare de lirism și ideologie", „savoare artistică", subtilitatea expresiei și atmosfera înlocuind mai slaba prezență a vieții *(Scrieri,* 1, p. 384). Modelul romanului fantastic este indicat în povestirile lui Edgar Poe. La noi, însă, genul i se pare ușor, chiar neserios atît timp cît nu cuprinde un „adevăr omenesc". Totul se reduce la o chestiune de tehnică și criticul nu ezită să-l apropie de romanul polițist sau, ca „dexteritate" — exagerînd — de vodevil. Rețeta e simplă și Pompiliu Constantinescu ajunge să se prindă că „într-o lună pot scrie un roman fantastic, pe o temă dată, ca un simplu divertisment". El cere romanului fantastic să exprime „o intuiție", să capete „o semnificație simbolică[1], să găsească un punct de rezonanță în „subconștientul din noi", numai astfel reușind să-și depășească condiția comodă de „joc al imaginației", în care se menținea, de pildă, *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade, pretextul acestor considerații (*Scrieri*, 2, p. 528—529). Un roman fantastic, spune foarte sugestiv și cu subtilitate criticul, „n-ajunge să fie scris ; el este un fel de criptografie spirituală, mereu ascunsă și mereu luminoasă, dezvoltată în jurul unei intuiții, aș zice mai degrabă în jurul unei febre". în acest sens, adevărate reușite ale genului sînt *Cimitirul Buna Vestire* de Tudor Arghezi, „cel mai frumos roman fantastic din literatura noastră", sau *Șarpele* de Mircea Eliade, în care autorul, de această dată, „scoate un sens simbolic dintr-un moment folcloric", ob- ținînd acea „experiență fantastică a cărei credibilitate-n

ficțiune există". După cum se vede, Pompiliu Constanti- nescu nu greșește nici de această dată, părerile sale ră- mînînd încă valabile.

La un moment dat, o largă audiență, dacă nu o adevărată vogă, capătă romanul „autenticității'*. Sensibilitatea criticului, fin seismograf al actualității, îl recepteează, dar nu e discutat pînă nu e cercetat conceptul menit să-i asigure suportul ideologic. Ce va să zică, deci, autenticitate ? „N-am priceput niciodată de ce d. Mircea Eliade crede a fi descoperit o formulă artistică nouă în teoria autenticității. Nu ne închipuim să existe nici o operă de artă viabilă fără să fi respectat acest postulat", scrie Pompiliu Constantinescu la începutul cronicii romanului *întoarcerea din rai* (Scrieri, 2, p. 504). Precizarea ce urmează e fundamentală : „Dar autenticitatea nu este un scop al artei ; ea este cel mult o condiție". Criticul pune sub semnul îndoielii chiar experiența gi- diană, luată ca model de unii dintre romancierii noștri, atît timp cît autenticitatea nu capătă demnitatea creației, nu devine fapt estetic. „Autenticul nu este viabil fără estetic**, iar expresia trebuie să „înglobeze conținutul psihologic". Altfel autenticitatea rămîne o simplă „superstiție** sau un paravan pentru afirmarea unei anumite poziții teoretice. Livrescul înăbușă omenescul. Criticul respinge fără menajamente acest fel de literatură ca și cultivarea autenticului în sine, ajungînd să-i reproșeze, poate nu cu destulă dreptate, și lui Camil Petrescu anumite excese din *Patul lui Procust*, cînd ficțiunea „nu-și dobîndește vreo sugestie specială dintr-o neelocventă autentificare**. G. Călinescu va vedea tocmai în această căutare a autenticității „sîngele romanului". Totuși e de reținut și în acest context pledoaria lui Pompiliu Constantinescu pentru creație și suprarealitate estetică în roman, ca o constantă și un principiu de estimare axiologică.

La fel de serios și de obiectiv receptează Pompiliu Constantinescu romanul istoric, epica feminină, romanul adolescenței sau pe acela al criticilor, cu același evident scop al teoretizării și clasificării. El caută în romanul istoric aventura și evocarea poetică a unor vremi trecute, romanul *Zodia Cancerului* ca „sinteza unei epoci în care se răsfrînge și jocul specific al forțelor ei morale" fiind oferit în acest sens ca model. Cînd se ocupă de romanul adolescenței criticul sesizează prezența unui nou romantism, caracteristic neliniștii și febrilității adolescentine. „Peisajul viu și puternic" al acestui „neoromantism" îl compun romanele lui Ionel Teodorcanu, Anton Holban, Mircea Eliade, Ion Călugăru, Octav Șu- luțiu, Mihail Sebastian, ale Luciei Demetrius sau Hen- riettei Yvonne Stahl.

în fine, romanul criticilor face pentru prima oară în 1927 obiectul unei digresiuni teoretice, în cuprinsul recenziei pe care Pompiliu Constantinescu o dedică romanului *Viața dublă* de E. Lovinescu (*Scrieri*, 3, p. 329— 330). Criticul aprobă aici — surprinzător — suspiciunea care a înconjurat permanent literatura criticilor, invo- cînd ca principal argument „diferența de structură interioară între critic și creator". Călcînd domeniul epicului, criticul nu scapă obișnuinței de a trece totul „prin refrigerentul inteligenței" și de aceea în narațiunile sale „tonul demonstrativ" îl va înlocui pe acela „expozitiv", considerațiile abstracte vor copleși creația personajelor, impresia de viață, de trăit. Convingerea lui Pompiliu Constantinescu este că „literatura spiritelor critice constituie o zonă medie în domeniul creației". Mult mai tîr- ziu, *Cartea nunții* de G. Călinescu nu-i clatină această convingere căci, observă Pompiliu Constantinescu, în analiza psihologică „abstracția îngheață viața... și inteligența critică anulează intuiția creatoare". Dacă portretele din *Viața lui Mihai Eminescu* a aceluiași trădau

vocația de romancier, paradoxal, în *Cartea nunții* același procedeu devine „caracterizare critică[11]. Pompiliu Constantinescu nu poate lăsa neobservată frumusețea poematică a romanului, găsind tocmai în „contemplația lirică[11] sunetul său „autentic". Aceste pasaje sînt însă... „inoportune". Inexplicabil, criticul nu observă puterea epică, realistă a evocării „casei cu molii", nici memorabila creație a personajului Silivestru.

Chestiunea romanului criticilor este reluată și în preambulul cronicii romanului *Adela*, cînd Pompiliu Constantinescu, dintr-o mentalitate dogmatică, nu renunță la părerile sale, păstrîndu-și aceleași rezerve de principiu. Analismul abstract al criticilor e „incompatibil cu esențiala condiție a romancierului de a da viabilitate, fie epică, fie introspectivă, plăsmuirilor în ficțiune artistică". Asemeni lui Sainte-Beuve și ca E. Lo- vinescu, la noi, el crede că locul criticului-romancier c printre spiritele „sensibile și atente", frecventator cu succes al unei specii unice, romanul autobiografic,, autor al unui „singur roman". Dacă afirmația criticului își verifică justețea în cazul lui G. Ibrăileanu, E. Lovinescu *(Bizu)* sau Octav Șuluțiu *(Ambigen),* Mihail Sebastian și, mai ales, G. Călinescu îi vor infirma spectaculos teoriile. Felul în care privește criticul romanul criticilor ne arată că Pompiliu Constantinescu are și prejudecăți — puține, dar solide — sacrificînd dogmatismului realitatea literară. Și, cu toate acestea, în epocă, el va scrie cea mai bună cronică a romanului *Enigma Otiliei.*

Punînd punct aici cercetării la care incită părerile critice ale lui Pompiliu Constantinescu, o concluzie se impune. Foarte bun cunoscător al epicii interbelice, exeget atent și cu pătrunzătoare intuiții al genului ce evolua surprinzător, Pompiliu Constantinescu se dezvăluie, pe fragmente, un teoretician obiectiv și interesant, iar pe ansamblu, așa cum Șerban Cioeulescu l-a numit pri-

mul, cel mai avizat „geograf literar[11] al lui. Autor al unei adevărate panorame a romanului românesc pe timpul unui sfert de secol, în critica aplicată, Pompiliu Constantinescu se va comporta ca un ghid de cea mai mare încredere oferindu-ne, după cum vom vedea în continuare, alături de harta acestui derutant teritoriu și îndreptarul cel mai potrivit pentru explorarea lui.

Cea de a treia generație critică postmaioresciană — după cum E. Lovinescu a numit-o — a dat literaturii române doi critici de vocație și de profesie, practicanți exclusivi ai cronicii literare : Șerban Cioculescu și Pompiliu Constantinescu. Alături de Perpessicius și Vladi- mir Streinu, ei au imprimat, în perioada dintre cele două războaie mondiale, foiletonului critic demnitate, prestigiu, stil și greutate. Intuindu-și vocația de la început, Pompiliu Constantinescu și-a urmat-o cu eroism, fără abdicări sau compromisuri, fără complexe sau facile bovarisme. El era convins că „nu faptul de a scrie succint și săptămînal distruge prestigiul criticii" și că „între recenzie și studiu e același raport ca între schiță și nuvelă de o parte, și roman de cealaltă". Prețuia mai mult „opera unui foiletonist personal decît critica didactică și sistematizată a spiritelor universitare [. . c r o nica vie și de atitudine". „Romanul e superior nuvelei, însă o nuvelă bună e preferabilă unui roman neizbutit", își apără criticul cauza, invocînd în această pledoarie pro *domo* prestigiul și exemplul „patronului foiletonisti- cei de azi" : „Oare marea operă a lui Sainte-Beuve, comparată cu o summă a criticei moderne, nu e alcătuită dintr-un lanț de foiletoane ?“ *(Scrieri*, 6, p. 279—280). Criticul ridică prestigiul cronicii literare argumentînd cu diferite ocazii una din afirmațiile sale după care „un cronicar literar e un critic și un istoric". El credea în chemarea sa, în oficiul devenit aproape un martiriu,

Streinu vedea în critica sa o adevărată „lecție de academism". „Pentru noi nu există decît opera", precizează criticul de cîte ori socotește că e necesar, cerînd „absență pentru om", obiectivitate. Se revenea astfel, în alt context și de la alt nivel, dar cu aceeași grijă pentru respectarea lui, la preceptul lui Kogălniceanu: „Vom critica cartea, iar nu persoana". „Cînd explici și judeci o carte — reflectează Pompiliu Constantinescu — închi- puiește-ți că ești într-un pustiu cu conștiința drept dumnezeu sau că ești în fața unor judecători pentru actele tale. Restul relațiilor umane nu interesează" (*Scrieri*, 6, p. 296). Criticul își ia toate măsurile pentru a nu nedreptăți sau favoriza pe cineva, atrage mereu aienția asupra bunelor sale intenții, asupra grijei de a se păstra, în judecată, obiectiv și prob : „nu obișnuiesc să recomand direct nici chiar acele opere pe care le laud integral", „punctul de vedere al judecății noastre va fi punctul intrinsec al romanului", „mă mulțumesc cu o constatare pe care o verific în cele mai multe cazuri". Cînd — nu de multe ori — se întîmplă să greșească sau își bănuie aprehensiuni, nu ezită să o spună. „Timpul ne-a dezmințit revelator", exclamă criticul în fața romanului *Maitreyi*, după ce mai înainte își exprimase serioase îndoieli cu privire la posibilitățile de romancier ale lui Mircea Eliade. Rezistența arătată romanului fantastic îl face să-și recunoască „o infirmitate a gustului", în alte împrejurări, pentru a preîntîmpina reacția nepotrivită a autorului discutat sau vreo contestare a bunei sale credințe, criticul, ingenios, se pricepe să-și mențină opiniile, sancționînd cu prudență. Cutare roman al Anișoarei Odeanu e slab. Pompliu Constantinescu i-o spune în forma unei maxime a lui Joubert, socotită drept cea mai „nuanțată judecată" asupra cărții. Apoi comentează amabil, dar nu mai puțin drastic : „Dacă el se- nșeală, m-am înșelat și eu, dar cu Joubert sînt prea



țin cunoscută — cu jignitorul titlu *Un june critic bătrîn.* Răspunsul criticului va fi buna primire arătată romanelor *Ultima noapte de dragoste, intîia noapte de război* și *Patul lui Procust,* cu nimic mai prejos de textele unor critici pe care Camil Petrescu i-a inclus printre puținii săi prieteni.

Pompiliu Constantinescu este conștient de dificultățile drumului pentru care a optat, mai cu seamă că exigențele și verdictele sale aveau în vedere, în primul rînd, literatura scriitorilor contemporani. Nimic mai incomod și mai riscant decît a fi criticul contemporanilor. Una dintre cele mai tulburătoare profesiuni de credință scrisă de un critic, egalînd călinesciana *Ascensiune,* este o pagină din cronica la *Nuvele, VI* de Ioan Slavici, unde Pompiliu Constantinescu vorbește avîntat, inspirat ca într-o stare de grație, despre melancolia do a fi criticul contemporanilor, despre predestinarea de a oficia celei de a zecea muze. Servituțile și riscurile sînt și ele cunoscute și acceptate. „Cea mai parțială și mai incompletă și uneori falsă perspectivă o avem despre scriitorii contemporani[11], rostește cu luciditate criticul, la începutul cronicii romanului *Cazul Eugeniței Costco* de Mihail Sadoveanu. Pompliu Constantinescu a privit însă foarte rar dintr-o asemenea perspectivă.

în critica propriu-zisă, cronicarul literar poseda acel nu știu ce care consfințește și consacră un critic, el par- ticipînd cu intuiție, gust, „imaginație senzuală[11] („Simți realizarea unei opere, cum ai simți o senzație fizică dc cald sau rece, de aspru sau neted), nuanță, măsură, rarul simț al realității literare, obiectivitate, logică, aplicație, claritate, convingeri ferme. Părerea sa, nu o dată verificată în practică, era că „judecata critică exprimă, în primul rînd, o intuiție critică[11], că temeinicia demersului critic, consolidarea sa complexă și acțiunea sa diferențiată sînt superioare gratuității, virtuozității stilis-

volumului *Mișcarea literară* (1927) o foarte nedreaptă cronică —• pu-

107).
nci cînd
iu
lui cu
că a
nica
itor", o
îngăduit
unor
u
a
- culme
tică
m
ă
ze pe
568).
nea
limat
nplul
practica
itiv. „M-
rioară",
presus
ici ușor,
critica
npulsivă
pariția

tice, „invenției" în marginea obiectului. De aceea preferințele lui Pompiliu Constantinescu se îndreaptă spre critica unui Albert Thibaudet, prețuită pentru marea ei calitate do a „alimenta spiritul critic", aici fiind recunoscut și rostul ei suprem. Spre deosebire de G. Căli- nescu, Pompiliu Constantinescu aproape disprețuia creația în critică și o frază a sa, foarte elocventă, expresie a unei mentalități și a unei experiențe, sună așa : „Cred că strălucirea-n critică e praf în ochii omului ; soliditatea e ciment, e marmoră".

Un cronicar literar contemporan a împărțit, odată, criticii în două categorii : cei pe care-i citești pentru ci înșiși și alții la care apelezi ditorită clarității și justeții opiniilor. Celei de a doua, de mai puțină strălucire, fascinație și succes, dar de tăria „cimentului", îi aparține, desigur, Pompiliu Constantinescu. Pentru el critica înseamnă evaluare și perspectivă în primul rînd, sensibilitatea electivă și atitudinea justițiară avînd cuvîntul ho- tărîtor. Nu greșim dacă spunem, cu propria-i expresie, că a fost, ca Sainte-Beuve, o „excepțională natură critică[1], că a simțit mai totdeauna care sînt limitele criticii.

Toate aceste nobile daruri ale criticului capătă con- cretețã și strălucire chiar, mai cu seamă în critica prozei, fapt recunoscut numaidecît în epocă de contemporani, dintre care, de pildă, Șerban Cioculescu scria în cronica volumului de *Critice* (1933) : „Domeniul propriu al domnului Constantinescu este analiza nuvelei sau a romanului, unde spiritul său judicios operează cu luciditate". Pe urmele sale, mai aproape de noi — 1947 — va scrie și Cornel Regman : „Metoda [...] duce la admirabile rezultate cît privește mai ales analizele de roman și într-un fel dezbaterile de idei. Și, de fapt, cele

mai bune cronici ale criticului sînt acelea consacrate în special romanelor şi romancierilor..."

Eminent exeget al romanului nostru interbelic, Pompiliu Constantinescu ştie, cum puţini alţii în epocă, să găsească drumul cel mai drept, mai direct şi mai sigur spre inima operei, să intuiască şi să dea nume fără efort sau echivoc, cu minimă eroare, „notei distinctive", „punctului central". Formula de „centripetism estetic", pe care E. Lovinescu a dat-o acestei „metode", e potrivită şi adevărată. Ochiul expert şi exersat al criticului ştie să distingă imediat valoarea. Nu vom găsi în cronicile lui Pompiliu Constantinescu erori de interpretare grave, evaluări fără acoperire sau fără confirmări ulterioare, diagnostice compromiţătoare, exagerări sau minimalizări fortuite ori întîmplătoarc. Aceasta nu înseamnă că, omeneşte fiind, criticul nu greşeşte niciodată. O statistică a erorilor e, însă, dcscurajantă. Vulnerabilităţile criticului nostru — cîte există — nu în evaluare, diagnostic şi judecată trebuiesc, în primul rînd, căutate. E adevărat că Pompiliu Constantinescu a acordat prea multă atenţie — supraevaluînd cu o uşurinţă care nu-1 caracterizează — romanelor unor Ury Bena- dor (plasat alături de Camil Petrescu şi Anton Holban) sau Sergiu Den ; că, deşi preţuia *Cordun* (salutat ca un debut excepţional) îl socotea inferior *Prăpădului Solo- bodei*; că întâlnirea cu acel singular roman *Adela* — cu toată bunăvoinţa criticului — nu-i smulge decît aprecierea vagă şi nedreaptă de „onestă contribuţie romanes- că“. S-ar mai putea adăuga în acelaşi context receptarea nu tocmai adecvată a romanului *Ultima noapte de dragoste...*, cînd criticului îi scapă (ca şi lui G. Călinescu, dealtfel) unitatea subterană şi de substanţă a celor două părţi şi califică paginile în care Gheorghidiu îi ţine, în pat, soţiei sale o prelegere de filozofie (scenă cheie, de fapt) ca alcătuind un capitol „de prisos". La fel, în mod

surprinzător Pompiliu Constuntinoscu alege cea mai falsă perspectivă în discutarea acelei stranii capodopere care e *Locul unde nu s-a întîmplat nimic,* roman ce-i apare drept „cea mai strigătoare deficiență de creație" a lui Mihail Sadoveanu.

Mai grav și mai evident, prin comparația cu alți colegi de ilustră generație este, însă, cu totul altceva. Lui Pompiliu Constantinescu — și G. Călinescu devine, de această dată, exemplul zdrobitor — îi reușesc foarte rar trimiterile, raportările la alte literaturi, analogiile. Criticul pășește nesigur, timid și inhibat, cu prea mari complexe, pe acest teritoriu, de cele mai multe ori ga- fînd sau rămînînd, în cel mai bun caz, neconvingător. Nimic nu poate îndreptăți o paralelă C. Ardeleanu — Kuprin, Tolstoi — Ury Benador, Andre Gide ■— Ion Călugării. Aceste apropieri forțate, lipsite de tăria argumentelor, există totuși în anumite cronici, ele însele, dealtfel, prea elogioase și nu le putem lua decît drept niște zboruri stîngace. Cîteodată — foarte rar — Pompiliu Constantinescu mai și nimerește, e mai aproape de adevăr. Evidențierea sarcasmului de esență swiftiană în *Cimitirul Buna Vestire* de Tudor Arghezi, indicarea eroului principal din *Ambigen* drept replică autohtonă a lui Dominique (cunoscutul personaj al lui Fromentin) precum și, mai ales, stabilirea înrudirilor dintre Anatole France și Gala Galation — acestea ni se par a fi cele cîteva excepții onorabile.

Pentru a fi obiectivi pînă la capăt să mai semnalăm un oarecare didacticism ce minează construcția unor cronici, fapt remarcat încă devreme, printre primii, de E. Lovinescu. Pompiliu Constantinescu, așa cum critica sa îl exprimă, nu a fost, de asemenea, un erudit — ca G. Călinescu sau Șerban Cioculesou — nici, asemeni unor G. Călinescu, Yladimir Streinu ori Perpessicius, un critic preocupat de stil. Nici un imaginativ n-a fost, iar

inaptitudinea sa pentru metafizică, reproșată de critica mai nouă, e o realitate ca și absența acelei „puteri de gratuitate[11], pe care G. Călinescu i-o cerea, ce dă strălucire și, pînă la un punct, modernitate criticii, dar care pe criticul nostru nu l-a interesat aproape deloc.

Dar, dincolo de aceste erori, inaptitudini sau, pur și simplu, aprehensiuni, ușor de trecut cu vederea și, la urma urmei, scuzabile, altceva trebuie să căutăm în scrisul lui Pompiliu Constantinescu. El este criticul care a greșit foarte puțin — s-a spus chiar că „niciodată" —, ale cărui sentințe „conțin cel mai mare procent de adevăr" (G. Călinescu), un critic ce ne mai dă încă sentimentul rar și prețios al încrederii în puterile și rostul criticii. Un critic de încredere, de opinie și de certitudini și un cronicar model, poate cel mai mare pe care l-am avut, astfel ne apare azi Pompiliu Constantinescu. De aceea pe criticul de la *Vremea* îl citim, îl consultăm, după cum remarca Nicolae Manolescu, „ori de cîtc ori ne cuprinde îndoiala, ori de cîtc ori sîntem în dubiu cu privire la literatură".

Ca practician neobosit al cronicii literare, Pompiliu Constantinescu a intuit și a afirmat, printre primii, uneori chiar cel dinții valorile autentice ale romanului românesc. Cu tăria-i de caracter binecunoscută, acest spirit independent o face uneori chiar împotriva opiniilor sau preferințelor mentorului său, E. Lovinescu, și a celor din cercul Sbură'.orul. Astfel, romanele lui Mi- hail Sadoveanu, ale lui Gala Galaction sau C. Stere, *Adela* lui G. Ibrăileanu sînt analizate cu aceeași grijă pentru adevăr, cu aceeași fermitate de atitudine și onestitate, cu intuirea sigură a valorii. în schimb, criticul nu menajează susceptibilitățile, nici nu trece sub tăcere eșecurile unor „sburătoriști" notorii ca Felix Aderca *(Omul descompus* suferă de un „artificial livresc", *Țapul* e construit pe o singură dimensiune, cea a obsesiei sexuale)



tip „de proporţii şi volum epic[44] incomparabil, prin atitudinea detaşată faţă de personaje, şi datorită dramatismului viziunii atinge forma cea mai deplină de obiectivitate. Acelaşi suflu „impresionant[41] de epopee pluteşte şi peste paginile *Răscoalei,* complement „exact al puterii de creaţie epică din *Ion“,* dar esenţială aici rămîne „magistrala evocare a psihologiei de masă“. Alături de Liviu Rebreanu, „în fruntea romanului contemporan" păşeşte Hortensia Papadat-Bengescu. Primul roman al ciclului, *Fecioare despletite,* trăieşte în primul rînd datorită Lenorei, „soclul de aur al creaţiei[44]. Odată cu *Concert din muzică de Bach* romanciera dobîndeşte, în planul construcţiei, „biruinţa geometriei în spaţiu proprie romanului[44]. în studiul personajelor ea aduce minuţie, fineţe, „complexitatea disecţiei psihologice[44]. Stilul de „vigoare virilă[44] se remarcă şi datorită bogăţiei expresive şi intelectualităţii. *Drumul ascuns* este recunoscut drept „cel mai obiectivat tablou anatomic" al seriei. Incursiunile ce se fac aci în complexul univers al romanului, prin prezentarea atentă, minuţioasă a diferitelor personaje, nu e cu nimic mai prejos de paginile consacrate romanului în *Istoria* călinesciană. Scopul ultim al criticului, la care ajunge cu ingeniozitate şi prin epuizarea tuturor sugestiilor pe care romanul le oferă sau le provoacă este acela de a demonstra „realismul de mare clasă[44] al romancierei.

Primul roman al lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* află în Pompiliu Constantinescu un cititor la fel de receptiv şi de înzestrat care nu ezită să recunoască de îndată în persoana autorului un „romancier de personală factură[44], observator realist lucid şi „subtil analist al cazurilor de conştiinţă [4], în egală măsură. în studiul geloziei romancierul mînuie „mijloace de acuitate stendhaliană[44], impunîndu-se în cea de a doua parte a cărţii drept primul scriitor român

care descrie războiul ca pe o „experiență directă", fă- cînd-o cu „febrilitate" și, „dramatism", într-un mod care criticului i se pare a fi „revelator". O „situație de șah moral" pare a sta la baza celuilalt roman, *Patul lui Pro- cust,* unde multitudinea planurilor pe care se poartă acțiunea nu-1 împiedică pe critic să intuiască „simetria lăuntrică" a cărții. Dacă folosirea anumitor procedee numai pentru obținerea impresiei de autenticitate întîm- pină rezerve, tehnica romancierului este considerată „profund originală", punctul forte al romanului fiind asigurat de „ampla creație a celor două tipuri feminine".

Pompiliu Constantinescu este unul dintre puținii critici care au înțeles în epocă (spre deosebire de E. Lovi- nescu sau G. Călinescu) originalitatea, locul special pe care îl meritau în tabloul epicii interbelice romanele lui Anton Holban. Atît în O *moarte care nu dovedește nimic* cît și în *Ioana* criticul subliniază înclinația autorului „spre experiențele mari morale", tragismul viziunii, analismul dus pînă la ultimile limite, excesul dialectic în care cad personajele — toate proiecții ale eului exacerbat al creatorului lor — modul inteligent în care este asimilată experiența proustiană, un anume clasicism implicit dar la fel de autentic, timpul devenit principalul factor ce hotărăște evoluția personajelor, „fulguranța plastică a faptelor mici", notația izolată dar semnificativă, cultivarea amănuntului și efectele de surpriză ca se obțin pe această cale. Sînt toate acestea, desigur, notele caracteristice ale prozei lui Holban și, în multe privințe, critica nouă a fructificat sugestiile de aici, aducând doar un plus speculativ.

Rusoaica, cel mai bun roman al lui Gib Mihăescu, este elogiat pentru „amploarea narativă" și „suculenta substanță epică'[1]. Romancierul știe să construiască, are „viguroase însușiri" epice și analitice. Personajele sale trăiesc, evoluează într-o — formula ni se pare exce-

lentă — atmosferă de „halucinație realistă". Se remarcă, în cazul romanului *Donna Alba*, efortul salutar al romancierului de a încadra preocuparea lucidă pentru analiza psihologică în social. In frumoasa cronică la *Mai- treyi,* Pompiliu Constantinescu apreciază că acest roman e „o carte cu destin de miracol". *Maitreyi* nu e un roman exotic în primul rînd, ci un tulburător poem de dragoste, în care aerul de suprarealitate, substanța grea de sugestii, intensitatea trăirilor, grația (în sensul stării privilegiate) poetică fac din autenticitatea teoretizată de Mircea Eliade un „fapt estetic plin".

Să mai amintim că cele două cronici pe care criticul le consacră romanelor *Enigma Otiliei* de G. Călinescu (reprodusă integral în *Istorie)* și *Sfîrșit de veac în București de* Ion Marin Sadoveanu rămîn încă și astăzi adevărate modele, nedepășite cel puțin în privința seriozității demersului critic și a excepționalei puteri de pătrundere a substanței epice. Sînt textele ce l-ar putea reprezenta oricînd în mod strălucit pe Pompiliu Constantinescu în orice antologie a criticii românești moderne.

Reversul medaliei ne aduce surpriza descoperirii unui critic acid, ce-și exprimă franc insatisfacțiile, necruțător cu mediocritatea, indiferent unde o află, malița fin distribuită, ironia inteligentă atingînd și opera unor scriitori consacrați sau de succes la un moment dat. Felix Aderca e un „realist transfigurat de grație minoră", iar Carol Ardeleanu, în încercările sale de reactualizare a metodei naturaliste în roman, un „benedictin al trivialului", așa cum „romancierul Biberi este un simplu satelit al unui mare maestru" (e. vorba de James Joyce). Lui Demostene Botez, atras și el de gloria facilă și efemeră pe care un anume roman o garanta, i se pune în vedere cu destulă asprime că „și proza se învață, mai ales de un poet dotat cu atîtea însușiri". Romanul *Polca pe furate* de Mihail Celarianu

i se pare criticului a fi de o „facilitate dezolantă" și o spune deschis (în schimb *Femeia sîngelui meu,* unde numai titlul este respins pentru caracterul său comercial, îi prilejuiește una dintre cele mai bune cronici de susținere), așa cum nu ezită să-și exprime anumite opinii poate excesiv de dure în legătură cu romanele lui N. D. Cocea *Fecior de slugă* și *Nea Nae.*

Adam și Eva de Liviu Rebreanu e „doar diversiunea unui mare talent", iar *Ciuleandra* „mai mult o nuvelă dezvoltată decît un roman". Nu întotdeauna foarte drept cu Ionel Teodoreanu, anumite obiecții corespund unor reale „păcate" ale romancierului : absența compoziției, psihologia ca „pură superfetație imagistă", „originalitatea de expresie neadecvată obiectului", „golul psihologic", „senzualismul mediocru ca expresie artistică". Toate acestea se referă la trilogia *Medelenilor. Golia,* în general bine primit, are parte de această remarcă finală care ni se pare a fi mai mult o maliție decît un compliment: „Ionel Teodoreanu este un scriitor fericit, fiindcă a rămas tot atît de tînăr ca și în momentul debutului".

E o adevărată surpriză și o plăcere estetică să constați cît de nimerit se exercită ironia criticului asupra unor autori care i-o stîrnesc și care — să recunoaștem — mai întotdeauna o și merită. Tezismul romanului *La răs- pîntie de veacuri* de Gala Galaction, ca și imixtiunea atitudinii etice provoacă acest comentariu : „Morala romanului e simplă: însurătoarea de timpuriu e o hi- gienă a sufletului și a trupului, iar dacă soția se întîm- plă să fie macedoneană de origine și nepoată de călugăriță, crescută la mînăstire, e și mai bine. Decît numai că orice teză atrage după sine antiteza".

Mircea Eliade („Frumusețea *Luminei ce se stinge* constă în ireușita totală și în izbînziîe ei parțiale"), I. Peltz („Romanul *Nopțile domnișoarei Mili* este o carte obosită a unui scriitor care iubește viața") ori G. M. Zam-

firescu („Convenim că *Madona cu trandafiri* nu e nici roman realist, nici autobiografic : ce e atunci ? Desigur, o regretabilă ignorare a observatorului veridic din *Domnișoara Naslasia“)* nu sînt, după cum se vede, nici ei cruțați. E de remarcat că de cele mai multe ori criticul are dreptate și că sancțiunile sale au nerv, savoare și nu știu ce farmec pe care îl dă prezența aserțiunii paradoxale, iar stilul polemic expresivitate. Că așa stau lucrurile iată ce și cum scrie despre ambițiile de analist ale lui Cezar Petrescu, pe care-1 prezintă rătăcit în „descrieri foioase, în amănunte plate, înăbușind analiza psihologică în nefolositoare ocoluri. Inspirația gîfîie, ca un vehicul hîrbuit, pe un drum accidentat de surprize. Arcurile trosnesc, încheieturile gem, într-o ascensiune de obez care-și stoarce ambița să urce un pisc inospitalier.[1]'

Unele momente de mai accentuat polemism, rare, merită atenția, ele completînd fericit imaginea criticului. Dintre toate, serialul despre Matei Caragiale — de al cărui geniu criticul s-a arătat impresionat și convins, fără rețineri sau temeri în punerea diagnosticului — ne pare a fi unul dintre cele mai substanțiale și mai revelatorii texte critice semnate de Pompiliu Constantinescu. Punctul de pornire — nu se face din aceasta nici un secret — e reacția polemică la felul în care Vladimir Stre- inu discutase proza lui Matei Caragiale, trimițînd permanent și exclusiv la presupusele ei izvoare străine. Pompiliu Constantinescu îl integrează însă, definitiv, spectaculos tradiției autohtone ce „merge pînă la Filimon, la Ion Ghica și Anton Pann, Ia verbul colorat, pitoresc al suburbiei bucureștene“. Această intuiție cu totul remarcabilă e sprijinită de o abundență analogică impresionantă.

Din cele spuse și prezentate pînă acum am putea conchide că Pompiliu Constantinescu e un „cititor de romane" ideal. Albert Thibaudet, care a inventat for-

mula, credea și el ca și criticul nostru poate că „tout critique est un liseur de romans... la vrais liseur de romans“, iar Pompiliu Constantinescu e unul dintre acei critici grație cărora romanele capătă importanță, sînt evaluate, așezate într-o ordine, „intr-o societate[11], cum ar fi spus Thibaudet, „en un chaîne de montagnes ou ne valent et ne sont noimmes que Ies grands pics".

Pompiliu Constantinescu a atins perfecțiunea în genul căreia el i-a dat strălucire și pe care l-a consolidat — acela al recenziei exhaustive, al cronicii literare complete. Unii s-au străduit, uneori dintr-o pornire secretă de discreditare, să demonteze mecanismul acestor complicate mașinării, arătînd că schema lui e, de fapt, foarte simplă și că, de cele mai multe ori, ea se perpetuează mereu neschimbată. G. Călinescu, cel dinții, în cronica volumului de *Critice* (1933) a expus acest „schelet sumar" : „o introducere istorică, determinarea genului, stabilirea influențelor și o încheiere urmărind cel mai adesea o formulă sintetică". Metoda i se pare, nu fără oarecare dreptate, „abstractă și, pînă la un punct, didactică". Același nu greșește nici atunci cînd vede în Pompiliu Constantinescu, spre deosebire de el însuși sau de Mihail Ralea (prim teoretician al atitudinii), nu un critic care re-creează opera, urmărind să invente noi puncte de vedere, ci unul preocupat de a-i găsi „un număr de catalog". Trebuie însă să precizăm că nici această operație nu e la îndemîna oricui, și că destui critici prestigioși, creatori de puncte de vedere inedite, nu o dată au încurcat numerele de catalog. Da, schema e, în general, aceea prezentată de G. Călinescu. Totul e însă cum se acoperă acest schelet, cum își construiește criticul cronicile. Urzeala poate fi mai mult sau mai puțin vizibilă. Țesătura e însă totul, felul în care autorul țese pînza argumentelor, observațiilor, analizelor.

Aici Pompiliu Constantinescu arfe modul sau persoftal, inimitabil și distinctiv : al nuanței și precauției, al pașilor siguri, dar lenți și prudenți spre atingerea complexității. Scopul ultim este epuizarea substanței cărții, sens fundamental al acțiunii criticului, sesizat și formulat plastic de Vladimir Streinu, atunci cînd îl prinde în rama imaginii „păianjenului care își poartă victimele... pe toate razele, cîte sînt ale pînzei lui“. Cine vrea să găsească exemple de exersare deplină a acestui instinct de epuizare, de stoarcere pînă la ultima picătură a operei poate recurge la cronicile romanelor *Răscoala, Ioana, Drumul ascuns, Enigma Otiliei*, *Maitreyi, Cimitirul Buna Vestire, Sfîrșit de veac în București.* Ele ilustrează cum nu se poate mai potrivit această metodă mînuită cu abilitate, aplicație și siguranță.

Fără a fi fost, în critică, un artist în felul lui E. Lo- vinescu, G. Călinescu sau Perpessieius, Pompiliu Constantinescu are totuși *stil.* Stilul său critic ne pare a fi unul de constatări abstracte și reci (ca însuși adevărul, observa Vladimir Streinu), de concepte nude și generale, unde neologismul apare întotdeauna la locul lui, formula memorabilă e o floare rară — deci cu atît mai căutată de cititor și mai prețuită — iar momentele de emoție poematică, extatic-metaforice — puține — ies la suprafață la fel de neașteptat, fără stridență și cu real efect. Iată ce-i evocă criticului primul roman, *Roxana,* al lui Gala Galaction : „Imaginea unui cizela- tor de amfore delicat modelate, care din cioburile unei duzini ambiționează să închege proporțiile pîntecoase ale unei urne funerare". în prozele aceluiași, „o aromă de chiparos melancolic inundă straturile de bujori impudici ai grădinei sale scriitoricești". *Arsenic* de Sergiu Dan e o „comedie feerică", *Isabel sau apele diavolului* de Mircea Eliade o „biografie ideologică", *Bizu* de E. Lo-



vinescu un „testament sufletesc[11], iar cutare eroina a iui I. Peltz o „Sulamită mutilată de ghetto".

Descoperim ca îndreptățită uimire în critica lui Pom- piliu Constantinescu și un mod de contaminare de stilul autorului cercetat, o atmosferă simpatetică învăluind creațiile, acea tehn[...] care contemporanul nostru, I. Negoițescu, a făcut un stil și o metodă. Dovada o găsim în paginile despre Matei Ca- ragiale sau despre proza lui Arghezi.

...cificul ... vită decît ... estrictiv ... Sub ... și mai ... rabil ... CORGHIȚA

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. *EDIȚII*

MIȘCAREA LITERARA, București, Editura Ancora S. Benvenisti & Co., 1927.

OPERE ȘI AUTORI, București, Editura Ancora S. Benvenisti & Co., 1928.

CRITICE, București, Editura Vremea, 1933.

SCRIERI ALESE, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1957. Ediție îngrijită și prefațată de L. Voita.

SCRIERI, voi. 1—2, 3, București, Editura pentru literatură, 1967, 1969 ; voi. 4, 5, 6, București, Editura Minerva, 1970, 1971, 1972. Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu. Prefață de Victor Felea.

STUDII ȘI CRONICI LITERARE, București, Editura Albatros, colecția „Lyceum", 1974. Antologie și prefață de Victor Bibicioiu.

CALEIDOSCOP, București, Editura Cartea românească, 1974. Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu.

II. *REFERINȚE CRITICE*

E. Lovinescu: *Critica nouă. Pompiliu Constantinescu,* în *Istoria literarurii române contemporane, II.*

Evoluția criticei literare, **București, Editura** Ancora, 1927. **Ediție** nouă, în *Scrieri,* 4, **București, Editura Minerva,** 1973', p. 351. **Ediție de** Eugen **Simion.**
Ș e r b a n C i o c u l e s e u : *Trei recenzenți. Pompiliu Constantinescu — „Mișcarea literară*", în „Adevărul[8], an. 41, nr. 13624, 20 mai 1927.
E. L o v i n e s c u : *Siluete de critici — Pompiliu Constantinescu,* în *Memorii,* II, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1932. Ediție nouă, în *Scrieri, 2,* București, Editura Minerva, 1970, **p.** 347-348. Ediție de Eugen Simion.
G. C ă l i n e s c u : *Pompiliu Constantinescu — „Critice",* în „Adevărul literar și artistic", an. XII, seria a Il-a, nr. 642, 26 martie 1933. Reprodus în *Ulysse,* București, Editura pentru literatură, 1967, p 155- 159.
O c t a v Ș u l u ț i u : *Pompiliu Constantinescu — „Critice",* în „Axa", an. I, nr. 10, 9 aprilie 1933. Reprodus în *Scriitori* și *cărți,* București, Editura Minerva, 1974, p. 354—358.
Mi h aii S e b a s t i a n : *Pompiliu Constantinescu — „Critice",* în „România literară", 15 aprilie 1933. Reprodus în *Eseuri, cronici, memorial,* București, Editura Minerva, 1972, p. 449-453. Ediție îngrijită de Cornelia Ștefănescu.
E. L o v i n e s c u : *Critica nouă. P. Constantinescu,* în *Istoria literaturii române contemporane (1900— 1937),* București, Editura Librăriei Socec & Co„ S. A., 1937. Ediție nouă, în *Scrieri,* 6, București, Editura Minerva, 1975, p. 59. Ediție de Eugen Simion.
G. C ă l i n e s c u : *Pompiliu Constantinescu,* î n *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,*

București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, p. 829.

G. Călineseu: *Pompiliu Constantinescu* (necrolog), în „Lumea", an. II, nr. 33, 19 mai 1946.

Șerban Ciocoiescu: *Pompiliu Constantinescu. Amintiri,* în „Adevărul", 19 mai 1946. Reprodus în *Aspecte literare contemporane,* București, Editura Minerva, 1972, p. 719-722.

Cornel Regman: *Un critic diagnostician. Pompiliu Constantinescu,* în „Revista fundațiilor regale", an. XIV, nr. 8-9, august-septembrie, ■ 1947. Reprodus în *Cărți, autori, tendințe,* București, Editura pentru literatură, 1967, p. 312-331.

I, Negoițescu: *Pompiliu Constantinescu – „Scrieri alese“,* în *Scriitori moderni,* București, Editura pentru literatură, 1966, p. 357-360.

Vladimir Streinu: *Un critic de gust,* în „Luceafărul", an IX, nr. 20, 14 mai 1966. Reprodus în *Pagini de critică literară,* IV, București, Editura Minerva, 1976, p. 233-235.

Mihail Petroveanu: *Pompiliu Constantinescu,* în „Viața românească", an. XIX, nr. 5, mai 1966.

Al. Protopopescu: *Pompiliu Constantinescu sau metabolismul criticii,* în „Tornis‘, an. II, nr. 55, mai 1967.

Z. Ornea: *Pompiliu Constantinescu. O conștiință critică,* în „Scînteia", an. XXXVII, nr. 7544, 5 decembrie 1967. Reprodus în *Confluențe,* București, Editura Eminescu, 1967, p. 240-244.

Nicolae Manolescu: *Pompiliu Constantinescu. Reeditarea „Scrierilor",* în „Luceafărul", an. XII, nr. 35, 3 august 1969.

^ugen Barbu: *Jurnal (30). Pompiliu Constantinescu,* în „Viața studențească", nr. 40, 19 noiembrie 1969.

V a l e r i u C r i s t e a : *Perenitatea cronicii literare,* în *Interpretări critice,* București, Editura Cartea Românească, 1970, p. 233-235.

Ion R o t a r u : *Pompiliu Constantine acu,* în O *istorie a literaturii române,* II, București, Editura Mi- nerva, 1972, p. 746-750.

Al. G e o r g e : *Vocația actului critic,* în „Luceafărul[41], nr. 14, 10 aprilie 1973.

O v. S. C r o h m ă l n i c e a n u : *Foiletonistica. Pompi liu Constantine seu,* în *Literatura română între cele două războaie mondiale,* III, București, Editura Minerva, 1975, p. 173-186.

Ion V l a d : *Pompiliu Constantinescu și disciplina exemplară a criticii,* în *Lecturi constructive,* București, Editura Cartea românească, 1975, p. 57-63.

L u c i a n R a i c u : *Texte critice,* în *Critica — formă de viață,* București, Editura Cartea românească, 1976, p. 413-414.

Al. P a l e o l o g u : *Criticul,* în „România literară[4], an. IX, nr. 27, 1 iulie 1976. (Număr omagial prilejuit de împlinirea a treizeci de ani de la moartea criticului.)

E u g e n J e b e l e a n u : *Conștiința-oglindă,* ibidem.

G. G.

CUPRINS